LA HISTORIA DEL TANGO

Corregidor

LA HISTORIA DEL TANGO

TOMO 1. SUS ORÍGENES
Temas centrales: **Historias paralelas**, por Jorge B. Rivera. **Orígenes musicales**, por Blas Matamoro. **Orígenes de la letra de tango**, por José Gobello. **Tango, vocablo controvertido**, por José Gobello.

TOMO 2. PRIMERA ÉPOCA
Temas centrales: **El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900)**, por Roberto Selles. **El tango y los lugares y casas de baile**, por León Benarós.

TOMO 3. LA GUARDIA VIEJA
Temas centrales: **La Guardia Vieja**, por Rubén Pesce. **Ángel Villoldo**, por Oscar del Priore. **Principales protagonistas de la Guardia Vieja**, por Rubén Pesce. **Ricardo Güiraldes y el tango**, por Silvestre Byrón.

TOMO 4. ÉPOCA DE ORO
Temas centrales: **Vicente Greco**, por Luis Adolfo Sierra. **Roberto Firpo**, por Enrique Cadícamo. **Francisco Canaro**, por Francisco García Jiménez. **Agustín Bardi**, por Luis Adolfo Sierra. **Francisco Lomuto**, por Oscar D. Zucchi.

TOMO 5. EL BANDONEÓN
Temas centrales: **El bandoneón en el tango**, por Oscar D. Zucchi. **Arolas**, por Héctor Ernié. **Osvaldo Fresedo**, por Luis A. Sierra.

TOMO 6. LOS AÑOS VEINTE
Temas centrales: **Los años veinte**, por Silvestre Byrón. **La historia de la cumparsita**, por Silvestre Byrón. **Enrique Delfino y el tango canción**, por José Gobello. **De cómo Enrique Delfino, ciego, revisó su pasado**, por Pompeyo Camps. **Juan de Dios Filiberto**, por Enrique Horacio Puccia. **Edgardo Donato "a plena luz"**, por Oscar D. Zucchi.

TOMO 7. LA ESCUELA DECAREANA
Temas centrales: **Juan Carlos Cobián**, por Enrique Cadícamo. **La escuela Decareana**, por Luis A. Sierra.

TOMO 8. EL TANGO EN EL ESPECTÁCULO (1)
Temas centrales: **Los bailes del internado**, por Luis Alposta. **El tango en el teatro nacional**, por Luis Ordaz. **El tango en el cine**, por Jorge Miguel Couselo.

Juan Carlos Martini Real - Francisco García Jiménez - Raúl F. Lafuente - Rubén Pesce - Eduardo Visconti - Edmundo E. Eichelbaum - Horacio Ferrer - Carlos de la Púa - Celedonio Esteban Flores - Nicolás Olivari - Iván Diez - César Tiempo - Enrique González Tuñón - Cátulo Castillo - Julián Centeya - Juan Carlos La Madrid - Homero Manzi

LA HISTORIA DEL TANGO

Tapa y diagramación: **Manuel Quiñoy**
Coordinación: **Juan Carlos Martini Real**
Editor responsable: **Manuel Pampín**

Derechos reservados

En la portada:
Carlos Gardel

PRIMERA EDICIÓN
Serie Mayor T 1238

© EDICIONES CORREGIDOR - 1977
Corrientes 1585, Buenos Aires C. 1042
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina

Este libro se terminó de imprimir en
Imprenta Veloso,
General Pirán 428, Tapiales, Prov. de Bs. As.,
en el mes de noviembre de 1977

SUMARIO

Introducción: Mañana será Gardel,
por Juan Carlos Martini Real 1331

Carlos Gardel,
por Francisco García Jiménez 1341

La evolución artística,
por Rubén Pesce 1375

Los guitarristas de Gardel,
por Raúl F. Lafuente, Rubén Pesce y Eduardo Visconti 1459

JOSÉ RICARDO 1461
GUILLERMO DESIDERIO BARBIERI 1474
JOSÉ MARÍA AGUILAR 1481
ÁNGEL DOMINGO RIVEROL 1495
DOMINGO JULIO VIVAS 1511
HORACIO PETTOROSSI 1535

El Discurso Gardeliano,
por Edmundo E. Eichelbaum 1547

Gardel y su mito,
por Horacio Ferrer 1588

Los Adioses, 1615

por: Carlos de la Púa 1617
Celedonio Esteban Flores 1621
Nicolás Olivari 1623
Iván Diez 1633
César Tiempo 1637
Enrique González Tuñón 1641
Cátulo Castillo 1645

Misceláneas

por: Julián Centeya 1345
Juan Carlos La Madrid 1372
Homero Manzi 1622

Carlos Gardel

INTRODUCCIÓN: MAÑANA SERÁ GARDEL

por

JUAN CARLOS MARTINI REAL

Ya no hay misterios ni discusiones en torno a Carlos Gardel. Es decir, estamos en el final de esa etapa detallista, en que solo falta redondear, precisar o sintetizar los pormenores biográficos, la imprecisión o la autenticidad de una fecha, el recuento válido de sus innumerables anécdotas, que no hace a la cuestión de fondo, pero que contribuye a completar una historia, precisamente la de la personalidad más representativa del cancionero argentino, y que por su perdurabilidad arquetípica y su trascendencia universal, plantea, desde un comienzo, articulaciones más hondas que la útil o vana enumeración de datos y nombres —tantas veces manoseadas y pertrechas—, que escapan al cantor, a la inviolable vigencia de su canto, para entrar de lleno, polémica aparte, en la búsqueda de una explicación de un fenómeno que ha logrado "legitimidad mítica", digno de otro abordamiento que no sea el mero elogio de la remanida glosa de sus admiradores o de aquellos que, doblando el codo de la inmortalidad o displicentemente haciendo abuso del codo en el café, dicen haber conocido al Morocho del Abasto —derecho que no revalida ningún aspecto conceptual del mismo, al margen de la felicidad gardeliana de haber rozado el bronce con las manos, entre cuento y cuento.

Había algo más que decir, siempre quedan palabras como papel en blanco esperando: agotar un ciclo, a veces, demasiado pernicioso para Gardel, para un "determinado Gardel", si es que su voz grabada al amparo mítico no lo resguarda por sí sola de tantos panegiristas y "ami-

Ya no hay misterios ni discusiones en torno a Carlos Gardel. Es decir, estamos en el final de esa etapa detallista, en que solo falta redondear, precisar o sintetizar los pormenores biográficos, la imprecisión o la autenticidad de una fecha, el recuento válido de sus innumerables anécdotas, que no hace a la cuestión de fondo, pero que contribuye a completar una historia, precisamente la de la personalidad más representativa del cancionero argentino, y que por su perdurabilidad arquetípica y su trascendencia universal, plantea, desde un comienzo, articulaciones más hondas que la útil o vana enumeración de datos y nombres —tantas veces manoseadas y pertrechas—, que escapan al cantor, a la inviolable vigencia de su canto, para entrar de lleno, polémica aparte, en la búsqueda de una explicación de un fenómeno que ha logrado "legitimidad mítica", digno de otro abordamiento que no sea el mero elogio de la remanida glosa de sus admiradores o de aquellos que, doblando el codo de la inmortalidad o displicentemente haciendo abuso del codo en el café, dicen haber conocido al Morocho del Abasto —derecho que no revalida ningún aspecto conceptual del mismo, al margen de la felicidad gardeliana de haber rozado el bronce con las manos, entre cuento y cuento.

Había algo más que decir, siempre quedan palabras como papel en blanco esperando: agotar un ciclo, a veces, demasiado pernicioso para Gardel, para un "determinado Gardel", si es que su voz grabada al amparo mítico no lo resguarda por sí sola de tantos panegiristas y "ami-

gos", como lo ha sido hasta el momento, vaya la redundancia. Pero no es simplemente su voz. La historia está vencida. Fotos, cinematografía, elementos concretos que avalan una historicidad que viene al caso, porque, de aquí en más, Gardel nos depara —nos seguirá deparando— el goce de una percepción —sublime percepción, como lo ha sido siempre—, amén de otros interrogantes, que no se contraponen, pero que se enlazan con el estudio y el conocimiento de un ídolo sin igual dentro del ámbito rioplatense. Decir rioplatense es pormenorizar una estampa que, si bien originariamente local, conoce y disfrutó de las salutaciones del mundo entero, y no siempre de ese argentino que rememora o sueña con ansias el volver a su patria. Ese, más bien, lo padeció, como un martirio a la distancia.

El suceso, si se quiere, tiene otras connotaciones. ¿Cómo explicar, entonces, el eterno homenaje del pueblo de Medellín, entre otros, o de la gente oriental, me refiero al Japón, que no sabe hablar castellano y que colecciona discos de Gardel, con la misma unción religiosa de un porteño de los de antes? En las entrañas del mito gardeliano, aún habita un hombre que está solo y espera. Que habrá que redescubrir diariamente, mientras su imagen o su voz no se echen al olvido, con o sin penas, acá o más allá del "Buenos Aires querido" y omnívoro: mitología viva de la que, por suerte, nos está impedido salir. Y en esto el "mudo" tiene mucho de culpa.

ANTES Y DESPUÉS DE GARDEL

El tango canción encuentra en El Morocho a su máxima expresión; por lo menos, en cuanto a la forma de exteriorizar un sentimiento. No nos interesa si Borges o

los hermanos Tuñón (véase el artículo de Enrique González Tuñón en este mismo volumen) consideran que tal unión o etapa presagian la muerte del tango. En filosofía se dice que con Hegel ya está todo dicho, o lo estaba. En poesía, cada movimiento profetiza el fin de la poesía. Muchas novelas nacieron luego que Ortega y Gasset habló de la decadencia de un género literario sin salida. Una modalidad nueva implica un fin y un principio. Tal vez un estilo esté de acuerdo a una época. Las artes plásticas, según los entendidos, reposan en grandilocuentes cementerios: los museos. Y sin embargo, se sigue pintando. La sensación apocalíptica parece una manía recurrente. Lo cierto es que Gardel, como el filo de la navaja, pendula entre el pasado y el propio Gardel. Retoma o recrea todos esos modos que para los amantes de la Guardia Vieja murieron bajo la letra "lastimosa" del tango canción. Incongruencia letal: hablan en nombre de un caro sentimentalismo y no se dan cuenta que Gardel da un salto sentimental hacia el futuro.

Se podrá objetar que dicho sentimiento ya pertenece al hombre de Corrientes y Esmeralda; sociológicamente hablando, a la clase media. ¿Pero es que, acaso, el sentimentalismo es un patrimonio clasista? Rubén Pesce, más adelante, especificará muy bien el desarrollo artístico de Gardel, y Edmundo E. Eichelbaum, tratará de demostrar que no hubo nada librado al azar en esa búsqueda gardeliana. El enfoque utiliza la "elección sartreana", pero no descarta los móviles inconscientes de un proceso mayor: como si el mito Gardel estuviese aguardando a Gardel, en el final del camino.

Romántico, con esa amplia y franca e hipnótica sonrisa, Gardel convierte, al mismo tiempo, su carátula en otra, la de la nostalgia y la melancolía. El mito no se engendra en la nada, ni tampoco es un provechoso affaire

comercial. Horacio Ferrer lo detallará en este volumen como los sucesivos pantallazos que Gardel combinó, las distintas puestas de una gran representación: mito y realidad o realidad y mito se entrecruzan profundamente. El aporte es significativo. La semblanza biográfica de García Jiménez —que tuvo el privilegio de ser interpretado por Gardel, en dieciocho composiciones—, y los adioses finales de otroras periodistas que con el tiempo se transformaron en patriarcas de las letras argentinas, y escrita, la mayoría de las notas y los versos, con la muerte tecleando en la máquina, a pocas horas del accidente, avalan lo anterior. Todo es espontáneo, natural, y muestran hasta qué punto Gardel personificaba el héroe mítico de un sueño colectivo. Visconti, Lafuente y Pesce se encargan de historiar la vida de los guitarristas del zorzal: un material que se reúne por primera vez y que más allá del dato, como decíamos antes, pretenden develar ese lado oscuro del cantor, sus acompañantes, hilos depurados de la imagen y de los logros de ese discurso gardeliano, analizado por Eichelbaum. Hay un antes y un después, en cuanto a la evolución del tango. Pero también, y es lo prefigurado, la estructura mítica encuentra algo más que un cantor: una imagen y una voz en donde converge el cosmopolitismo sentimental, primero, del hombre de Buenos Aires, luego, del ser argentino (y no es una paradoja que El Morocho del Abasto haya nacido en Francia), y por último, del protagonista romántico que, aquí o allá (véase el caso de toda una época de Hollywood), se saciara con los componentes de un mito, Gardel al fin, que no tiene desperdicios, ni medida.

"Ese hombre tiene una lágrima en la garganta" (John Reinhardt).

¿QUÉ ES ESO DE SENTIMENTALISMO?

Los procesos de aculturación que, de alguna manera, dieron idiosincracia al país, esos henchidos oleajes inmigratorios, y en especial, la "gringada" —como suele decir Borges— laboriosa y noble que dejaba una tierra y una lengua por un mundo nuevo, modelaron un heterodoxo contexto social, contribuyeron y definitivamente enriquecieron una manera de pensar y de sentir del hombre argentino, y, por ende, de sus expresiones sucedáneas. Tal es el caso del tango, desde sus orígenes a la fecha. Las implicancias emocionales más directas tuvieron en Buenos Aires el eje ardiente y agitado de esa forzada y heroica raigambre. La música y las letras del tango delatan con ambivalencia esa realidad. La "despreciada" temática, el argumento al parecer superficial —y no siempre "la mina que lo engañó"—, el rezongo del fuelle, nos remite a la tierra y la lengua madre abandonadas en la imigración. El tango es expresión marginal, periférica, lamento de lo perdido. El hombre desplazado de la Historia: nace fuera de la metrópolis y ha sufrido los vaivenes de una colonización. ¿Cómo tomar al pie de la letra las remanidas peripecias de versos que hablan de un desconsolado machismo? De allí, la equivocación. Porque el tango es lamento colonial y no lamento del cornudo, como lo quieren hacer ver ciertos detractores. No es desacertada la definición de un poeta, "señor de los tristes", referida a Gardel. El mismo había nacido en Europa, era síntesis de una aventura peculiar, atada a ese incomprendido sentimentalismo que nos anima continuamente.

Gardel conjuró la plasticidad de un reencuentro, un paraíso recobrado para distintas razas y diferentes lenguas maternas, él supo retomar un criollaje a base de

injertos y desventuras. La esencia cosmopolita lo resguarda. Por eso es injusta la crítica —ya vencida— de Carlos de la Púa cuando le recrimina a Gardel esa tendencia a cantar de todo y a mezclar París y New York con Puente Alsina. El malevo Muñoz lo comprendió más tarde. El adiós final (incluido en este volumen) es el mano a manó que le debía a Gardel: era nuestro y ya no nos pertenecía. El protagonista del mito gardeliano, la nostalgia, el destino de una sonrisa, la picardía criolla alternada con ese innominado sentimentalismo que iban a conmover a millares de seres de lejanas comarcas, eran parte de nosotros mismos, la imagen y la voz de una identidad enteramente argentina.

CARLOS GARDEL

Por

FRANCISCO GARCÍA JIMÉNEZ

Cantando me he de morir,
cantando me han de enterrar,
y cantando he de llegar
al pie del Eterno Padre;
dende el vientre de mi madre
vine a este mundo a cantar.

Sólo en nuestra Buenos Aires se dan estas cosas...

El supremo cantor de la canción porteña, y arquetipo porteño a su vez, nació en el mundo viejo, allende los mares, a la sombra del Pirineo francés que orilla el agua mansa del Garona. En una clínica municipal donde su madre halló refugio para el parto. Lo dijo con desnuda precisión la partida civil firmada por *le Maire* del Languedoc: *El once de diciembre de mil ochocientos noventa, a las dos, en el hospital de La Gréve, nació Charles Romuald, hijo de Berthe Gardes, planchadora, y padre desconocido*, etcétera, etcétera.

No habría de ser la primera vez ni la última, por cierto, en que las hadas madrinas de la fábula eligieran a un pobrecito recién nacido, hijo del amor (con cuna o sin cuna), para cantarle a su alrededor:

¡Serás rey!
¡Serás rey!

Ocurrió esa vez allí en Toulouse, tierra de trovadores del mundo viejo, cuando ya parecían finados para siem-

pre los trovadores y su leyenda. El recién nacido estaba destinado a renovarla en un mundo nuevo. Las hadas anunciaban en su canto:

¡Serás rey!
¡Serás rey!

Lo fue. El *Rey del Tango* en la Argentina, en Uruguay, en Chile, en Brasil... En toda la América del Sur, en la del Centro, en la del Norte. En Europa, en Asia... ¡En todo el mundo!

Fue y es un rey. Un verdadero rey que no heredó la corona ni ha dejado herederos. Está muerto y es inmortal. Es Carlos..., pero no, mejor: Carlitos Gardel, como lo quiere el pueblo, que adora a su ídolo. El nombre en diminutivo. El título de Rey en mayúscula.

* * *

No había cumplido tres años el niño de Toulouse cuando llegó al viejo muelle de tablones de nuestra ciudad de fin de siglo, acurrucado en el pecho de una desdichada madre inmigrante.

Buenos Aires lo acunó en sus brazos de generosidad criolla: en sus mil pregones chapurreados, de Cosmópolis. Le mezcló en los oídos, junto al arroró materno, con premonitorio signo, el eco del toque de un cornetín milonguero anunciando el paso del *tránguay* de caballos...

Taritarí...
Lo apelan Roque Baruyo
de la línea Nacional...

La madre de Carlitos nunca perdió el dejo provenzal. Él tomó la entrañable y total ciudadanía porteña

PRESENCIA VIVA DEL ZORZAL

Carlos Gardel —que está en toda su voz y su pinta— activa el sentido vertical de su presencia con la magia singular de su nombre, su arte y su destino. Vive de una manera tanto como ha muerto de un modo. Habita en el afecto de un pueblo al que, por haber pertenecido, lo hace suyo en encuentros constantemente renovados. Le regresa en cada letra que entona. Se expresa así la dimensión de un diálogo que trae de refresco la evocación que lo nombra al ubicarlo como mejor entre los mejores. El singularismo de Carlos Gardel no se alimenta de efectos de "vedettismo afortunado" (como lo señala Florencio Escardó en su "Geografía de Buenos Aires") y su perdurabilidad es propia de quien es único. De ahí que el confesado afecto se refleje en los hechos minúsculos con que se alimenta y sostiene su grandeza de ídolo popular. Su rostro, fijando trances de sus films, sonríe y denuncia el intencionado cabeceo sobrador y malevo que lo hace pintón, en el fonograma lustroso que ilustra la pared del costado de la lechería sin nombre del barrio inolvidable. Está en el parabrisas del colectivo y a marco tejido pacientemente en el cuadro de la cárcel, entibia el bulín mistongo de su inquilino reo y, además, moroso.

Tanto como Carlos Gardel está en su voz, amargamente imitada, está en el tarareo arrastrado de la muchacha que baldea el patio y en el silbo agudo que entona desde el pescante el último chatero que le queda a la ciudad del "claxon". El potencial gardeliano es una de las riquezas de mayor perdurabilidad que le quedan a la ciudad y su raíz está en el Abasto malandra cuyas madrugadas tienen el rumor del carro

de media changa y el dolor acanzonetado del coro gringo que ya no tiene aquel "Chanta Cuatro", pero le quedan, sin prestigios mayores, minúsculos bodegones humosos.

JULIAN CENTEYA

desde los primeros balbuceos y pininos, y empezó a reafirmar y amar a la Argentina como su patria desde la escuela primaria y en los lances ilimitados de la calle, que más que nunca, en su caso, adquirió categoría de universidad parda.

Su adolescencia andariega frecuentó las compañías sin distingos y los oficios dispares, en aprendizajes tornadizos. Todo lo emprendía, lo hacía y lo deshacía cantando. Desde el coro infantil en el colegio San Estanislao, de la calle Tucumán, le descubrieron la agraciada facultad canora. Creció, y junto con él crecieron sus dones vocales y le sobraron entusiastas entre amigos y aparceros de la andanza juvenil nochera. Llegó a bailes de patio o a festejos de onomástico como invitado obligado por alabanciosas referencias a "un mozo que canta lindo". Y cuando alguien acuciado por tales referencias preguntó "¿Cómo se llama?", las más de las veces le contestaron: "El nombre y el apellido no los ubico bien; pero sí sé que lo llaman El Morocho".

Su canto *agarrador* se apoderó de las fiestas:

Otra vez como el zorzal
de la enramada campera
vuelvo con la primavera
a tu florido rosal...

Y era un zorzal, no más. Adornó de armonías y prestigió en las barriadas algún conjunto de gauchos carnavalescos:

***De la estancia** El Culantrillo*
***vengo en** busca de una prienda*
***que me** mire, que me atienda...*
***y se** venga a media rienda*
***en** coras de mi tordillo.*

El Morocho fue solicitado por las tenidas de gente manirrota, en los comités políticos, en los asados de los studs gananciosos. Sitios todos ellos donde era eje de la rueda placentera un cantor de estilos, milongas y valsecitos...

* * *

Tiemple y cantaremos juntos,
trasnochadas no acobardan;
los concurrentes aguardan
y porque el tiempo no pierdan
haremos gemir las cuerdas
hasta que las velas no ardan.

Regordete, con abundante melena y su peinado partido al medio, luminosos los ojos y ancha la sonrisa de simpatía trampera, precedido por las cálidas mentas, *El Morocho* era en las noches del Centenario de 1910 un zorzalito que abría el pico y se adueñaba de los corazones. Firme el trino, acariciante el trémolo; melosamente patinada la intención de la frase y tan gráfica en la verba de retintín como quebrada de llanto en la desmayada queja.

Con ese caudal de lirismo puro hacía crecer y prodigar sus mentas en Barracas, en San Telmo, en las dos Balvaneras, en Palermo, y especialmente en la barriada del Mercado de Abasto. Este fue el bastión sentimental de sus trovas en las altas noches, cuando las muchachas soñadoras de la vecindad perdieron el sueño y dejaron abiertas las ventanas para embelarse con la endecha romántica de su serenata:

Hay unos ojos negros, adormidos
a la sombra ideal de las pestañas,

ojos que sólo su mirar empaña
la tristeza dulcísima de amar...

Andaban, por entonces, las mentas de otro joven cantor, Pepe Razzano, al que llamaban *El Oriental* por su origen montevideano. Admiradores recíprocos los llevaron a una topada, que se realizó en la casa de un señor Gigena, ubicada en esa breve cortada de Guardia Vieja (vestíbulo sórdido del Abasto) que hoy se llama Carlos Gardel y no honra nada a los que la eligieron para el rebautismo.

Cuando los dos cantores fueron presentados entre sí, se estrecharon las manos sin recelos.

—Me han dicho que usté canta bien —dijo *El Morocho.*

—Me defiendo... —respondió modestamente *El Oriental*—. Pero las mentas suyas son grandes.

Ya estaba sellado virtualmente un pacto de no agresión. La topada adquiría un grato cariz: no se trataba de "bajar copetes" sino del lucimiento de ambos. Cuando apareció en medio de la rueda la guitarra, con su torso femenino invitante al abrazo, se la ofrecieron al huésped con innata cortesía criolla. Templó *El Oriental.* Se hizo un silencio de iglesia. La clara voz de tenor hizo punta:

Entre colores de grana,
rey del espacio celeste,
el sol se asoma en el este
con majestad soberana...

Al finalizar, entre grandes aplausos, El Oriental le pasó la guitarra al *Morocho.* Su hermosa voz de barítono arrulló las estrofas del estilo:

Anoche, mientras dormía,
de cansancio fatigado,

no sé qué sueño adorado
pasó por la mente mía...

Sobre la última décima y los reiterados aplausos, los dos cantores se abrazaron. Siguieron luego luciéndose para regocijo de los presentes. *El Morocho* y *El Oriental* salieron de ese encuentro amigos y compañeros. Pronto, cantando en dúo, probaron fuerzas y suerte en procelosas giras por la provincia de Buenos Aires. Los halagos, naturalmente, no escasearon... pero el efectivo premio alcanzó apenas para pucherear. Ellos, que embelesaban con sus canciones a los parroquianos de cafés, confiterías y "biógrafos" pueblerinos, debían galguear colocando las rifas de alguna botella de licor, aceptando la propina de algún chacarero... y, a fin de cuentas, tal o cual vez debiendo dejar furtivamente el hotelucho en que se alojaban, entre gallos y medianoche, por total falta de fondos para pagar la cuenta.

Regresaron a Buenos Aires y en la estación del Once se despidieron de la fallida aventura:

—Hasta la vista, hermano.

—Hasta cualquier momento.

Razzano para su barrio. Gardel para el suyo.

Pero no estaba dicha la última palabra de esa aventura. Tenía cola. Un bienaventurado atardecer veraniego Razzano se encuentra con don Pancho Taurel, distinguido hombre de la política y vínculo apreciado entre amistades de pro. Cordial animador de farras de alto vuelo, Pancho Taurel deja comprometidos a los cantores para esa noche, en que se reúne para cenar "y seguirla" con dilectos amigos. Los cantores dan señalada animación al festejo, que tiene culminación donde acostumbraban a tenerlo muchos ágapes frondosos de aquellos tiempos: en el Armenonville, el primero y rumboso cabaret-restaurante de

Buenos Aires (buenos manjares y bebidas y bailarinas de buen ver) situado en la esquina noroeste de la Avenida Alvear (hoy, del Libertador) y Tagle —en lo que es actualmente un extremo de la plaza República de Chile—.

Tomá esta rosa encarnada
y abrila que está en capullo,
y verás mi corazón
abrazado con el tuyo...

Cantando en un reservado del Armenonville, para la reunión amistosa, Carlos Gardel despliega lo mejor de su repertorio, urgido por los requerimientos laudatorios de los contertulios cuyo número se engrosa con otros relevantes habitués del local. Los dueños de éste, atraídos por el suceso, descubren así en el arte espontáneo y enfervorizador del *Morocho* y las canciones en dúo con el *Oriental*, el condimento canoro, de sabor criollo, que podría reforzar la atracción del cabaret, alternando con la música ciudadana que está allí a cargo de cuatro músicos destacados: Eduardo Arolas, Tito Roccatagliata, Leopoldo Thompson y Roberto Firpo.

De éstos y de aquel lugar fiestero pudo decir la loa rítmica:

Armenonville... ¡Tu noche era una papa!
El cañón burbujeante del Clicquot
agujereaba el cielo del verano.
Ninón iba arrullando la solapa
del dandy calavera, abrazados en tango.
Sobre el fuelle de Eduardo, pizzicatos de Tito.
En el bajo de Thompson, candombe de arco y mar
Y Firpo abriendo rumbos de infinito
desde el timón del piano.

Los dueños del cabaret contrataron sobre el pucho a los cantores. El contrato fue simple y de palabra, y las palabras que lo precedieron merecen repetirse aquí, aunque ya pareciera que nadie las ignora, de tanto que se han repetido. En un aparte con Razzano, los dueños del Armenonville —mientras Gardel seguía deleitando a su rueda con sus canciones— le dijeron que les ofrecían setenta pesos por cantar allí. Cuando Razzano se lo sopló a Gardel, éste le pidió a su compañero que aclarara si los setenta eran por mes o por quincena. Razzano, nada lerdo, hizo la pregunta con rodeos: "¿Cómo es la cosa de los setenta?..." "Por noche", le respondieron. Sin reponerse del shock, Pepe alcanzó a darle la noticia a Carlos. Y Carlos, remontando su propio shock, exclamó: "¡Por setenta mangos por noche venimos a cantar y a lavar los platos!"

* * *

Triunfó Gardel en las noches estivales del Armenonville, de fines de 1913, como habría de triunfar casi de inmediato en el teatro Nacional, de la calle Corrientes, contratado el dúo para animar en carácter de fin de fiesta la temporada de comedias de Alippi-Ducasse. El público de Buenos Aires comenzó a enterarse de que había un cantor con el doble signo de cantar y sonreír; un cantor que desde el tablado trasmitía al oyente el arrullo afinado, la emoción patinada de su voz, la hondura de su estilo, y entre canción y canción ofrecía con llaneza la comunión cordial de su sonrisa...

Unido a Razzano, respaldado por la guitarra del negro José Ricardo, el canto de Gardel va de triunfo en triunfo, toma una costumbre tácita al aplauso munificò y es un cartel de anzuelo seguro para atrapar auditorios en los teatros céntricos: Ópera, Esmeralda (hoy Maipó),

Empire (de la esquina de Maipú y Corrientes; que cayó en el ensanche de esta calle), San Martín, de la calle Esmeralda, también desaparecido... Además, giras al interior (ya no para gambetear hoteleros); y al Brasil, al Uruguay, a Chile. Y siempre de triunfo en triunfo.

En tiempos de sus primeras y repetidas mentas Carlos Gardel ya había grabado algunos discos para la Casa Tagini, de Avenida de Mayo y Perú. Pero es en 1917 cuando entra con paso consagratorio en la fonografía. Los marbetes del Disco Nacional, de Max Glücksmann, inscriben el Dúo Gardel-Razzano en sus placas sonoras de mayor venta. Por de contado que la canción en dúo es siempre en ellos un apresto, entremés propiciatorio o preámbulo del bocado exquisito y preferido para el oyente: el *solo por Carlos Gardel.*

* * *

Percanta que me amurastes
en lo mejor de mi vida,
dejándome el alma herida
y espinas en el corazón...

Queda dicho que el repertorio inicial con que Gardel gana el consenso público se componía de canciones camperas. No había cabida para el tango, porque el tango no ofrecía una estrofa con pulpa para un Gardel. El tango había nacido en los Corrales Viejos de 1880 como una silvestre musiquita repentista, de pegadizo ritmo para los cortes y las quebradas de los bailarines; ajena al papel pentagramado y confiada a la memoria de ejecutantes, en ambos casos por franco analfabetismo de corcheas. Cuando quiso pasar a cantable, fue por conducto de copleros anónimos que aplicaron a los compases más contagiosos algunas letrillas bastardas, abiertamente zafadas,

para ganarse al coro salaz y al corrillo de compinches. Cundo el tango sigiloso del *queco* y de *lo de Laura* o *María la vasca*, el tango andariego de los organitos, entraba en la difusión comercial del rollo de pianola, del cilindro y el disco de fonógrafo, y sobre todo de la edición de papel impreso, si exhibió letra fue una letra ingenua, sin inhibiciones (se llamó "La morocha", por concreto ejemplo) y así pudo trasponer la puerta cancel hogareña y penetrar en la sala, donde la niña de la casa lo tocaba con un dedo en el teclado y lo cantaba con un aire de cursilería innocua muy del gusto de la tertulia familiar. Mas, si verdad era que esa estrofa inefable del tango había prendido y multiplicado en las bocas de la ciudad, también lo era que le faltaba el *gancho* emocional para afirmarse en el corazón del pueblo. Buenos Aires ya sabía que tenía una música propia. Recién se enteró de que tenía una canción y un cantor enteramente propios cuando conoció los versos de "Mi noche triste" en boca de Gardel. Y era justamente apenas comenzada la trascendental trayectoria fonográfica de Gardel cuando aparece ese tango con letra de un vate del arrabal, capaz de levantar su jerga de querella amorosa hasta el nivel del poema, con imágenes de simple y vívida intimidad:

Ya no hay en el bulín
aquellos lindos frasquitos
adornados con moñitos
todos del mismo color,
y el espejo está empañado
que parece que ha llorado
por la ausencia de tu amor...

Carlos Gardel le da a "Mi noche triste" la auténtica expresión comunicativa, como se la daría a breve término a las historias quejumbrosas de las muñecas del placer,

[illegible] Cangallo casi esquina Callao, en el caserón de [illegible] grabaron por primera vez Gardel y Razzano. [illegible] en su vida más de 500 piezas en Buenos Aires, Europa [illegible] Unidos. En la fotografía de la carátula de "Canciones [illegible] posaban un disco junto al negro Ricardo. Muchos [illegible] exquisitos o puntillosos, lo siguen escuchando en vitrola, [illegible] según dicen, un sabor más auténtico: "A Gardel [illegible] en vitrola, con toda la distorsión y la pérdida [illegible] su voz sale de ella como la conoció el pueblo que no [illegible] en persona, como salía de zaguanes y salas [illegible] a 25" (Julio Cortázar).

deslumbradas por falsos destinos de luces y sedas, hermanas pródigas de la costurerita que dio aquel mal paso, de Carriego. El canto de Gardel describía el perfil humilde de "Milonguita":

la pebeta más linda'e Chiclana:
la pollera cortona y las trenzas,
y en las trenzas un beso de sol...

y la tristeza arrepentida de la que hacía confidente de lágrimas al *zorro gris*:

Al fingir carcajadas de gozo
entre el oro fugaz del champán,
reprimías adentro del pecho
un deseo tenaz de llorar...

Hoy, a seis décadas de aquello, es permisible dudar si Carlos Gardel encontró en el tango canción, recién aparecido, la razón básica de su destino de cantor perdurable o si el tango canción nació porque había un Gardel para arrullarlo y apadrinarlo.

En menos de una veintena de años (de 1917 a 1935) Gardel dejó registrada, en un millar de grabaciones fonográficas, la gama entera de temas que se le ofrecían en estrofas dulzonas, dramáticas o apicaradas. Fue un historiador inesperado y preciso de los sitios que conoció su pisada incansable. Su canto, una biografía melódica de calles ciudadanas, sendas camperas, gentes sin nombre, pintorescas idiosincrasias, pasiones humildes...

Aquel que una tarde
llegó al conventillo,
echao a los ojos
el funyi marrón,

botín enterizo,
el cuello con brillo,
pidió una guitarra
y para ella cantó...

Y al hablar de pasiones, forzoso es, en este ensayo-cronológico, no regatearle espacio en el comentario a la que se manifestó con mayor exultación en buena parte de los verdes años de Gardel.

* * *

Es un pingo pangaré
con un freno coscojero,
güen herraje y güen apero
en dirección pa' Pigüé...

Cantor engolosinado, al principio, con las trovas de pampa donde el gaucho ha proyectado siempre su figura ecuestre, no es difícil comprender que la pasión pampeana por el caballo, asimilada por conducto del arte vocal, echara raíces inmediatas en el alma de Gardel...

Indio, volveme mi moro
que me has robado la vida,
mi bien, mi único tesoro...

Cantor de "El pangaré" y "El moro", la pinta milagrosamente criolla de Carlitos Gardel pertenece, por derecho adquirido, a la viñeta de una cuadrera fantástica donde corrieran a peso igual un invicto conocido y "un tapao que va'dar que hablar"...

Para reemplazar en grande todas las canchitas y los callejones con andariveles que se asomaban detrás de sus canciones del llano, tuvo Gardel la gran cancha del

Hipódromo Argentino, arena florecida de coloridas sedas sobre ceñidos y relucientes corceles, flamear de banderas sobre tribunas de tardes festivas desbordadas de muchedumbre locuaz. La pasión gardeliana por las carreras de caballos trasladó el comentario de su arte, muchas veces, en la prensa de levadura fácil, a las páginas del sport "de los reyes", convirtiéndolas en una liberal "melange" de las más encendidas loas a sus facultades interpretativas y al relato epigramático de sus especulaciones hípicas. Esa pasión le costó las fortunas que ganó con su canto. Púdo ser prontamente millonario (cuando tal adjetivo se usaba en serio)... y en cambio el 24 de junio de 1935 Gardel volaba de un lado a otro de Colombia —pese a su reconcomio hacia los aviones—, en febril gira de actuaciones, porque "era hora de hacer la bolsa" como le decía en una carta amistosa a Ignacio Corsini, donde le confiaba que "¡ya había ahorrado ochenta mil pesos!"

¿Quién no oyó hablar de la amistad que unía a Carlos Gardel con el jockey Iríneo Leguisamo? Carlitos le tomó ley desde el primer momento al habilísimo jinete que en cuanto pisó Buenos Aires, venido de su Banda Oriental, asombró al público del Hipódromo Argentino con victorias de cálculo preciso y riesgo espectacular. El semblante autóctono de Leguisamo, de rasgos insondables, sólo cobraba iluminada expresión cuando Gardel, copa en mano, en noches de banqueteada en la caballeriza de otro amigazo, el cuidador Francisco Maschio, hacía de su canto un espejo del sitio:

Bajo Belgrano... Cómo es de sana
tu brisa pampa de juventud
que trae silbido, canción y risa
desde los patios de los studs.
Cuánta esperanza la que en vos vive,

la del peoncito que le habla al crack:
"¡Sacam'e pobre, pingo querido,
no te me manques pal Nacional!"

Y llegó la hora en que apareció en la pista del hipódromo un caballo que pudo haber sido uno de tantos. No ganó un solo clásico. No conquistó ningún triunfo resonante. Sin embargo, dentro y fuera del turf lo han nombrado más veces que a Old Man, y casi tantas como a Botafogo. ¿Por qué? Porque el señalado destino de Lunático —que así se llamaba— fue pertenecer a Carlos Gardel. El periodismo especializado en ese sport le dedicó rimeros de carillas. Junto con las aludidas crónicas la información gráfica mostró muchas veces al querido cantor teniendo de la brida, acariciando o dando terrones de azúcar a Lunático. Llegó a publicarse que, en cierta ocasión en que el pingo estaba nervioso, y se temía que se deshiciera coceando los tabiques del box, Gardel, avisado por teléfono, se dirigió con rapidez al stud de la calle Olleros y apaciguó a Lunático cantándole una canción...

Diez victorias obtuvo Lunático en las pistas de Palermo. De aquella racha del pingo propio y el jinete amigo, surgió el tango que Gardel cantaba con más bríos que nunca:

¡Leguisamo solo!...
gritan los "nenes" de la popular...

El dulce sabor del pingo propio le encendió a Gardel y a su compañero Razzano las ganas del stud con colores propios. Lo tuvieron. Su nombre: Las Guitarras. De los pingos: La Pastora, Amargura y Cancionero. Las guitarras simbólicas del stud no se hicieron oír con la fortuna con que siempre vibraron para sus dueños las de la re-

alidad. La Pastora y compañía, de las pistas, no nacieron para aclamaciones como las de los escenarios. A esos pobres matungos se refería Gardel en un párrafo de una de las cartas que le dirigía cuando posteriormente triunfaba en París: "Liquidá los caballos. No te engañés de que era bueno el que para ganar una carrera ha tenido que morirse. Liquídalos, que los caballos son para los bacanes; déjalos que se den corte los otros".

Notoriamente, en la mayor parte de los tangos alusivos al tema carrerista que Gardel cantó, no se exalta la pasión por el turf y en cambio prima la crítica zumbona a sus consecuencias. Señala alguno de ellos la ingenuidad crédula en el "dato", que da por incluido entre las "mentiras criollas":

Que si corren pa' ganar,
te lo vienen a decir...

y en algún otro tango, el lamento dolorido del recalcitrante comprador de boletos quiméricos y rompedor de boletos incotizables:

¡Maldito seas, Palermo,
Me tenés seco y enfermo,
mal vestido y sin morfar!...

Pero lo que aquí nos ha hecho extender el capítulo no es el Gardel dueño de Lunático ni del stud Las Guitarras ni de tantas falaces ilusiones que se llevaron el dinero y dejaron el desengaño. Olvidemos eso, que estorba para decir que la afición hípica de este artista popular estaba en su entusiasmo expansivo de espectador; que lo más lindo y afectivo de esa pasión —que enturbia el vértigo del juego— estuvo en ese gran papel que en las nocturnas fiestas del Bajo Belgrano le cupo a Gardel,

protagonista irreemplazable del cuadro que el tango describe:

La tibia noche de primavera
turban las violas en El Lucero,
se hizo la fija del parejero
y están de asado, baile y cantor.
Y mientras pierde la vida un tango
que el ronco fuelle lento rezonga
se alza la cifra de una milonga
con el elogio del cuidador.

* * *

Más años de triunfos y repetidas giras se suceden en nuestro país y el Uruguay, hasta que en 1923, reclamado por la trascendencia de su fama fonográfica, Carlos Gardel hace su primer viaje a Europa, con la compañía teatral Rivera-De Rosas, y se presenta en Madrid, en el teatro Apolo. En aquel tablado, reinado de sainetes con chulos pintureros, Gardel les dio a los españoles la contrafigura mordaz del compadrito porteño:

Nada debo agradecerte, mano a mano hemos
[quedado;
no me importa lo que ha hecho, lo que hacés, ni lo
[que harás;
los favores recibidos creo habértelos pagado,
y si alguna deuda chica, sin querer, se me ha
[olvidado,
en la cuenta del otario que tenés se la cargás...

Posteriormente, en los años 1926, 1927 y 1929, desde escenarios de Madrid y Barcelona introduce cabalmente la boga de los estribillos y modismos del tango porteño.

Gardel con el traje celeste-agrio, con flores. Así se presentó en España, allá por 1927.

Viene al caso recordar que el cantor Francisco Spaventa contaba a quien quisiera oírlo —con su gracia particular— que antes de la gira de Gardel a España, él y algún otro vocalista argentino pasaban por ser allí los "reyes del tango"...

—Todo nos iba macanudo —decía Spaventa— hasta que llegó Carlitos y todos los *canes* que éramos los patrones del público tuvimos que rajar de España y no hacernos ver nunca más.

Pero antes del último año citado ha llegado Gardel a París y en octubre de 1928 se presenta en el dancing Florida acompañado por sus guitarristas Ricardo, Barbieré y Aguilar. En aquel dancing de la rue Clichy 20, corazón de Montmartre, Gardel canta:

Esa Colombina
puso en sus ojeras
humo de la hoguera
de su corazón...
.....
No hay vida más arrastrada
que la del pobre carrero...
.....
Sola, fané, descangayada,
la vi esta madrugada
salir de un cabaret...
.....

París le extiende, como en todos los lados, la credencial del triunfo. El *tout París* lo ovaciona en un festival de la Ópera, al que asiste Gaston Doumergue, presidente de Francia.

Y desde París cantará también las desesperanzas de peregrinos rioplatenses de la música popular que acudieron a Francia tras un dorado y feliz señuelo:

Tirao por la vida de errante bohemio,
estoy, Buenos Aires, anclao en París!
Curtido de malas, bandeado de apremio,
te evoco desde este lejano país...

o con las dos frases salientes de otro tango hará gráfico el *grotesco* integral de la ida ilusionada y el regreso en derrota:

¡Araca, París!
.....
Salute, París...

También le extendería a Gardel la credencial de triunfo la Costa Azul en 1929 y 1931. Charles Chaplin lo aplaude en el Casino Mediterranée, de Niza, y lo invita a su mesa. No tiene solución de continuidad su labor fonográfica, realizada durante sus estadas periódicas, en estudios de grabación de París y Barcelona. Disfruta de esa credencial otorgada con puntual largueza: es, nadie lo duda, el verdadero *Rey del Tango*.

Esos viajes a Europa son alternativas de su indeclinable cosecha de halagos en la Argentina. En 1924 canta para un príncipe: Humberto de Savoia; en 1925 para otro príncipe: Eduardo de Windsor. Y por conducto del nuevo milagro de la radiofonía adelanta en el éter el mensaje de sus cantos que luego se inscribirán en los discos fonográficos.

Buenos Aires, como a una querida,
si estás lejos mejor hay que amarte,
y decir, ¡toda la vida!,
antes morir que olvidarte...

En 1930, producido el advenimiento de la cinematografía sonora, Gardel realiza, en Buenos Aires breves

encuadres de canciones de su repertorio. Su aspiración va más allá de estos retazos de celuloide. Vuelve a París en 1931. Manuel Pizarro, el bandoneonista y director de orquesta, prócer del tango bailable en la Ville Lumiére y allí inseparable camarada de Gardel, relata las ansias del cantor por intervenir en alguna película de largometraje. Lo consigue en los estudios de Joinville, para el sello Paramount, que ruedan la cinta "Luces de Buenos Aires", cuyo libreto de circunstancias le escriben Manuel Romero y Luis Bayón Herrera, quienes han ido a tantear una esquiva fortuna teatral en París con una compañía porteña de revistas. Las interpretaciones de Gardel hacen valedera la película:

Tomo y obligo,
mándese un trago,
de la mujeres mejor no hay que hablar...

Al año siguiente filma "Espérame" y "La casa es seria", de poca menta. Se resarce con "Melodía de arrabal". Un periodista de Buenos Aires en aventura parisiense —Alfredo Le Pera—, le escribe el libreto y las canciones, convencionales pero efectivas en la voz del gran cantor:

Barrio plateado por la luna,
rumores de milonga
es toda tu fortuna;
hay un fuelle que rezonga
en la cortada mistonga...

El éxito es súbito y arrollador en todos los países de habla española. Tampoco es raro porque sus discos fonográficos de un auténtico repertorio anterior ya habían sido segura avanzada. Paramount gira también copias de los filmes a naciones de otros idiomas. Nadie se atre-

vería a elogiar francamente a Gardel como actor, pero en todas partes, y como había ocurrido en los escenarios de Europa, el cantor del Plata, manejando los resortes imponderables de la emoción amorosa, dolorida o nostálgica —desde el pliegue del ceño a la boca elocuente— establece una firme conexión entre los labios errátiles de la pantalla y los corazones palpitantes de los espectadores. Es común (y ciertamente que ello sale de lo común) que en las salas cinematográficas los espectadores obliguen a bisar las canciones de Gardel y los operadores deban retroceder la proyección.

* * *

El andar tan despilchao
ningún mérito me quita.
Sin ser un alma bendita
me duelo del mal ajeno:
soy un pastel con relleno
que parece torta frita.

También esta sextina de "Martín Fierro" —como las otras que van citadas antes— le cayó a Gardel, en el año 1933, no como anillo al dedo, que eso hubiera sido a su favor, sino al contrario, como un sambenito o capotillo de penitentes. Volvió a Buenos Aires, tras sus filmaciones en Joinville, y se encontró con su nombre palidecido en estos pagos por el relumbrón de unos cuantos cantores trocados en ídolos por el novelero auge de la radiofonía. El gusto popular —que a la larga no equivoca el plato bueno— es proclive, en principio y empujado por la promoción de objetivo masivo, a preferir una vulgar torta frita a un delicioso pastel con relleno. A mediados de ese año, Gardel debió actuar ante raleados auditorios en el teatro Nacional, protagonizando un es-

pectáculo integral, mientras los aludidos ídolos radiofónicos eran esperados por multitudes de admiradoras, a las puertas de las estaciones radioemisoras, tan poseídas de fetichismo, que no se conformaban con disputar sus autógrafos, sino que llegaban hasta a arrancarles los botones del saco, convertidos en reliquias.

En noviembre Carlos Gardel parte de nuevo hacia París. El día de su partida hizo testamento. La misteriosa mano del destino estaba cerrando la parábola porteña de este mimado del aplauso y el encomio, que veinte años antes había dado el salto a la fama ascendente desde ese mismo escenario del teatro Nacional, de la calle Corrientes, del que acababa de despedirse con el cerrojazo de una temporada fallida.

De París irá en seguida a Nueva York. La cinematografía norteamericana ha puesto su decidida mirada experta en el astro del sur, que ha empezado a brillar con su cautivante facultad vocal en un firmamento que ha agregado la elocuencia del sonido al juego de luces y sombras de las imágenes. Un dirigente de la Paramount, oyéndolo cantar en una escena del rodaje, sin entenderle que canta, exclama: "Este hombre tiene una lágrima en la garganta".

Entre 1934 y 1935 filmó en los sets neoyorquinos de esa empresa, en Astoria, Long Island, las películas "Cuesta abajo", "El tango en Broadway", "El día que me quieras", "Tango Bar" y una escena campera para el film-revista "Cazadores de estrellas". Lo que en ellas importa es el cantor impar sobre el incipiente actor y, lo más que ha conseguido la cinematografía norteamericana de éste, es hacerlo "entrar en línea" imponiéndole un régimen alimenticio al que no estaba acostumbrado. De respetable apetito, Carlos había sido un gordo —así crudamente dicho— con una cara redonda de luna llena.

Una fotografía del año 1920 lo muestra en una playa montevideana en la tremenda exuberancia del centenar de kilos. De ese tiempo es la frase de Alberto Güiraldés —hermano del autor de "Don Segundo Sombra"— que, al entrar en el viejo café de la esquina de Rivadavia y Rincón —inolvidable "peña" de madrugadas— y ver reunidos allí al boxeador Firpo, Gardel y dos amigos del cantor, Laurent y Defferrari, capaces los cuatro de aterrorizar a las balanzas, dijo señalando el letrero de la vidriera:

—Che... ¿y este es el Café de los Angelitos?

* * *

Era evidente que para el cine importaba el cantor. Las sucesivas estrofas intercaladas en aquellos celuloides se harán perdurables, como lo son —y posiblemente con mayor autenticidad— otras estrofas de autores inspirados que al correr de tres lustros propiciaron la revelación y la consagración de Gardel.

Con mayor predicamento que las imágenes, las películas devanaron una rueca melódica...

Mi Buenos Aires querido,
cuando yo te vuelva a ver
no habrá más penas ni olvido...
.....
El día que me quieras
la rosa que engalana
se vestirá de fiesta
con su mejor color...
.....
Volver
con la frente marchita

las nieves del tiempo
platearon mi sién...
.....
Apure, delante buey,
siga la huella.
Quisiera ser golondrina
que vuela cortando el viento...
.....

Las canciones de los filmes se respaldan en nutridas y bien concertadas orquestas; pero cuando Gardel resuelve con la empresa productora realizar una gira hispanoamericana de promoción, con actuaciones personales que apoyarán la exhibición de esas cintas, requiere a sus guitarristas de Buenos Aires, con cuyo acostumbrado acompañamiento siente realmente habilitada su más genuina expresión. Desde el primer día de abril de 1935 aclaman al *Rey del Tango* los públicos (o para mejor decir: las muchedumbres) de San Juan de Puerto Rico; de Caracas y Maracaibo, en Venezuela; de Barranquilla, Cartagena, Medellín y Bogotá, en Colombia. Toda la ilusión del cantor está puesta en la culminación de la gira en Buenos Aires: el retorno a la patria grande, a su tierra querida... Pero volando de Bogotá a Cali, al reemprender viaje tras una escala horaria en Medellín, le sale aquí al cruce la muerte en la catástrofe aérea del 24 de junio.

* * *

Más que yo y cuantos me oigan,
más que las cosas que tratan,
más que lo que ellas relatan
mis cantos han de durar.
Mucho ha habido que mascar
para echar esta bravata.

A largos rasgos, en las páginas que anteceden, se ha trazado la trayectoria artística de Carlos Gardel, que, superando apenas dos décadas activas, se proyecta postumamente a lo imperecedero. No hay en la vida del cantor una señalada pasión amorosa que desvíe la atención hacia otra fase que la de su arte. Era precisamente su arte el seductor. En nuestra tierra no tuvieron asidero los atribuidos devaneos amatorios con una cancionista, noble colega, fiel admiradora, afectuosa confidente. Y se esfumó en volubles díceres lo de una novia en silenciosa y resignada espera... Por su parte, la rama publicitaria del cine yanqui intentó, vanamente, inventarle *romances* con las primeras figuras femeninas de sus filmes: Mona Maris, Rosita Moreno, Trini Ramos; cada una a su turno... Si Gardel tuvo amores episódicos en su vida, no procedió con la fanfarronería de Don Juan, sino con la *clase* del arquetipo porteño que él fue. En parla nuestra: *no hizo bandera*. A Vicente Padula, su compañero de filmaciones en Nueva York, le hace este comentario, que es una cura en salud:

—Seguí mi ejemplo. Enamorate de todas las mujeres, pero no le des la exclusiva a una, que es ofender a las otras.

En Buenos Aires le contesta a un periodista que lo indaga sobre un presunto querer que ha dejado en París:

—Dejate de macanas. Esas son cosas que no deben contarse.

Carlos Gardel tuvo, sí, dos amores profundos y declarados: su madre, doliente madre que lo sobreviviría ocho años, hasta el 7 de julio de 1943, y la canción, en la que él sobrevive sin término.

Era un hombre sencillo, cordial, generoso, campechano, que cantaba y sonreía. Y sobre todo, que tenía *ángel*. (Rubén Darío ha dicho: ...*además del cerdo y*

el cisne, que nos han adjudicado ciertos filósofos, tenemos el ángel. ¡Tener ángel, Dios mío!). Con ese ángel pasó Gardel por la vida. Y los milagros del disco fonográfico, la radiofonía y el filme —que la cotidiana genialidad inventora no nos deja comprender que son milagros— lo mantienen vivo y presente, cautivándonos con su ángel.

Se han habituado a hablar del *mito* Carlos Gardel. Lo dicen con intención ditirámbica; pero ni aún con tan buena intención deben decirlo. Nadie diga más que es un mito el que sigue conservando la agraciada pinta *que sueña cualquier cacatúa*, y con esa pinta, año tras año, transita las telas plateadas de nuestras ciudades y de tantas otras lejanas ciudades; el que todos los días está cantando en los surcos magnéticos y en el éter; el que por derecho propio de inigualable en lo suyo, ha desprovisto de hipérbole la afirmación —ya popular— de que *cada día canta mejor*.

GARDEL: REALIDAD Y MITO

La relación entre "Gardel realidad" y "Gardel mito" en estrecha convivencia con la problemática general que el pueblo determina a veces y que en otras soporta, podría ser calificada como "relación" dinámica o constante. La decantación espontánea de la valoración estrictamente "gardeliana" que su frecuentación produce por el simple ejercicio o presencia de su voz rediviva, recrea permanentemente a la fabulosa tipología porteña, a su lenguaje peculiar; a la mitología de los arrabales desaparecidos, a la vertebración dramática de las letras de los tangos en toda la gama imaginable de lo vulgar y lo inaudito, entremezclados y marchando juntos hacia un destino popular cuya grandeza aún no ha sido soslayada. De ahí la integración de "realidad y mito" sustentada por la discografía de Gardel y su permanente hegemonía ejercida desde un plano inabordable para el común de sus competidores, todos ellos superados por el Zorzal, por irrebatibles razones técnicas, artísticas y las inexorablemente "gardelianas".

Gardel, cuyo registro vocal no fue extenso ni voluminoso, prevaleció sobre su tiempo y sus rivales porque sin esforzarse, ni recurrir a trampas vocales, emitía su voz imprimiendo el color que, según su temperamento o habilidad de gran intuitivo, correspondía a la dramática de expresión que le conmovía. Todo ello integrado con precisión musical, que es decir, matemática, sin desafinar y dentro del "tempo"; puede asegurarse que, paradójicamente, Gardel inició la concertación, el arreglo musical, la orquestación; si no fue exactamente así, por lo menos, inauguró el sentido moderno del tango, aquel que superando al "ritmo golpeado", introdujo

la armonización, la modulación y el acompañamiento armónico. Por todo ello Gardel es "realidad" y es "mito" por lo que suscita a tantos años de su muerte.

JUAN CARLOS LA MADRID

LA EVOLUCIÓN ARTÍSTICA

por

RUBÉN PESCE

I

Charles Romuald Gardés, un muchacho que había sido traído desde muy pequeño de Francia, a los tres años, ya en su niñez se sintió asimilado a esta ciudad de Buenos Aires, a su gente, a sus costumbres, a su pintoresca jerga y a sus bardos populares. Desde tierna edad, también, sintió necesidad de cantar. Porque había nacido con ese don. Algunos opinan que era el aflorar de la herencia de la tierra donde naciera, tierra de trovadores, Toulouse, al sur de Francia, tierra del poeta provenzal Federico Mistral (Premio Nobel 1904). En 1936 aparecieron varios reportajes a su madre y a amigos de su infancia. Estos nos dan testimonios de los comienzos de Carlitos como aspirante a cantante. Declaraba Doña Berta: "Él siempre decía que quería ser un cantor. Y esto, en aquél tiempo, me daba miedo... Como vivíamos frente al Teatro Politeama, y yo trabajaba para algunas figuras de renombre, él solía meterse en los camarines, donde todos lo querían mucho. Había escuchado algunas óperas, y como tenía buen oído, las cantaba después, haciendo él solo todos los personajes..." Esteban Capot, su gran amigo de la infancia, hijo de una gran amiga de doña Berta, también francesa, unos años mayor que Carlitos, declaró: "Después frecuentó numerosos cafés y restaurantes situados en los alrededores del Mercado de Abasto... Se hizo muy amigo del dueño de una fonda llamada "El Pajarito", que le enseñó cantidad de canzonetas napolitanas.

Carlitos revelaba una hermosa voz, que era la admiración de los puesteros y de la gente que habitualmente frecuentaba esos parajes." Otro amigo de los primeros años, de apellido Franchini, en cuya casa solía dejarlo doña Berta, mientras iba a su trabajo, recordaba a Carlitos con estas declaraciones: "Yo creo que desde muy chiquito soñaba con ser cantor. Él mismo lo decía. Muchas veces, de noche, cuando se acostaba, lo veíamos en la cama con un pequeño palo, a manera de guitarra, y cantaba las canciones de la época... A los siete años se sentaba en la puerta de calle a cantar, y enseguida lo rodeaba un mundo de muchachitos y, por intermedio de ellos, muchas familias lo llevaban a sus hogares durante días enteros..." El mismo Gardel, en un reportaje de 1933, recordaba: "A los maquinistas y utileros, mis compañeros de entonces, después de las funciones, los entretenía cantando 'como Caruso' o 'cachándolo' a Titta Ruffo". Esto confirma los distintos datos que se tienen, como los de su misma madre, de su contacto con el mundo teatral, sobre todo con las compañías líricas. Esteban Capot también dijo: "Yo aprendí con rapidez a tocar la guitarra (antes había de otros estudios musicales). Carlitos se me hizo inseparable y poco a poco fui enseñándole los tonos. Asimilaba toda la enseñanza, gracias a su notable oído para la música... Cuando supo tocar algo fue el ídolo del Abasto. Las barras de muchachos de ese barrio, algunas de ellas de no muy lícitas actividades, adoraban a Carlitos. Se pasaban horas enteras oyéndolo cantar. Su repertorio se fue ampliando, ya que cada aficionado que conocía Carlitos le enseñaba trozos de bailecitos y otras composiciones... Simultáneamente Carlitos actuaba de comparsa en los teatros del centro. En una oportunidad, doña Berta, mi mamá y yo fuimos a verlo al Argentino, cuando salía a escena representando "un gigante cabezudo"...

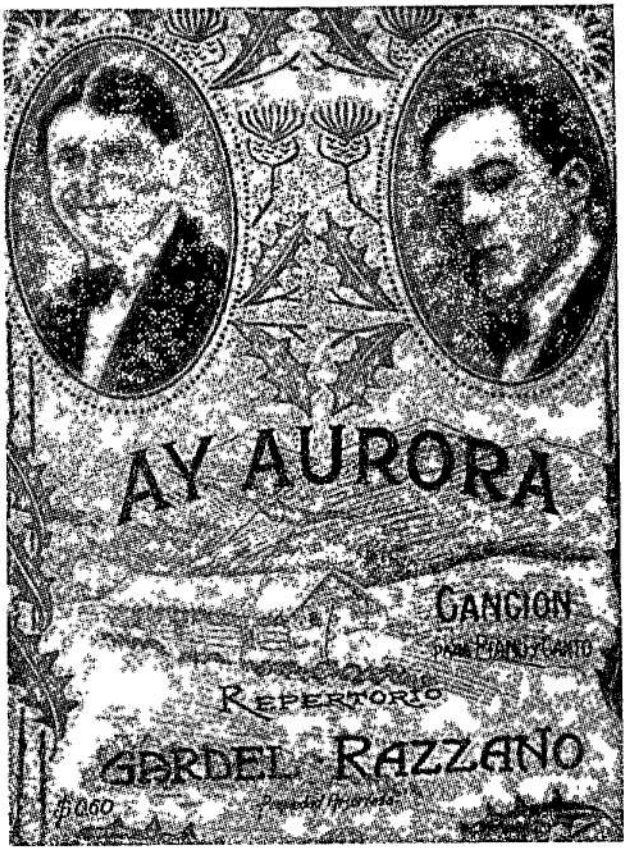
Además de extasiarse y asimilar todo lo posible de los cantantes de las temporadas de óperas o zarzuelas, Carlitos admiraba a los cantantes populares de entonces, los criollos, que eran los más famosos payadores que paseaban su arte por todas las barriadas. Carlitos descubre la canción popular, la canción criolla... Porque los payadores ya no sólo se destacaban con sus payadas de contrapunto y sus improvisaciones, sino que habían fijado un repertorio de composiciones que iban repitiendo... Carlitos, ya cantor a los 14 años, comprende que el canto es, en principio, una expresión popular, intuitiva, espontánea. Puede comparar entonces a esos artistas criollos, auténticos, con aquéllos que en el teatro hacían alarde del canto, de sus voces... Advierte que en los primeros no es la voz lo que más importa, inclusive hay quien no tiene gran voz o por el contrario puede ser aguda, inculta o desafinada. Pero no es con la voz con lo que estos conquistan a su auditorio; hay otras mistoriosas resonancias, telúricas, si se quiere, que ganan la emoción. Y los versos, sencillos a menudo, pero acompañados de una música que llega al alma. Es el mensaje de la tierra que ha ganado la ciudad. Son las únicas expresiones que se cantan entonces. El tango era sólo una danza para parejas enlazadas y para determinados ambientes. Estamos en los primeros años del siglo... Es posible que su reconocida vivacidad mental de niño y su intuición artística indiscutible, hayan hecho pensar a Carlitos en lo importante que sería uno de esos intérpretes criollos haciendo alarde de su voz, una voz sonora y emotiva, conmoviendo también con una dosis de arte superior, como podían hacerlo los cantantes líricos italianos, cuando cantaban las populares canzonettas, o los intérpretes de zarzuelas españolas, género que recogía y jerarquizaba otras expresiones musicales también populares (como lo haría también nuestra

zarzuela criolla o sainete lírico, recogiendo la milonga, el estilo y el tango para sus arias y dúos). Al mismo tiempo Carlitos observa las reacciones y la atracción que se manifiestan en el auditorio popular. Él ya ha tenido algunas experiencias en menor escala, pero desearía poder dominar al gran público, ya fuese en algún boliche o en algún escenario...

Por el año 10, las figuras máximas son Gabino Ezeiza, José Betinoti, Arturo de Nava, José María Silva y algunos otros de fama, pero estos sin duda son los más cantores. Por supuesto, Carlitos ha aprendido mucho de ellos. Ezeiza podía demostrarle la auténtica vibración criolla; Betinoti el modo sentimental que utilizaba en ciertas canciones; Nava la importancia de una voz bien timbrada. "Era un adolescente —decía César Ratti— y ya andaba como los bardos con su guitarra a cuesta. Se venía a mi camarín con Arturo Nava, el inolvidable autor de "El Carretero", y se armaban una tenidas de dos o tres horas". Un payador muy auténtico, sureño, pero que había desarrollado su arte durante los años pasados en Cuyo, Pedro Garay (1881-1950), fue también escuchado por Carlitos cuando ya había conquistado cierta fama con el apodo de "El Morocho". El profesor Ismael Moya ha escrito: "Se considera a Pedro Garay el creador del canto a dúo en lo que concierne al tema criollo y, asimismo, figura él *entre los que sirvieron de modelo inicial a Carlos Gardel.* En esta modalidad artística fue secundado por su hermano Juan y luego por Saúl Salinas. Trajo de Cuyo un extenso repertorio de tonadas y, como fueron del agrado del público de Buenos Aires, merecieron ser grabadas en discos".

Ganado por el canto criollo, ya tenemos al "Morocho, en 1911, haciéndose valer en distintos barrios y acrecentado su fama. Su apodo corre de boca en boca... Por

supuesto, su primer repertorio es la repetición de las canciones que ha oído a otros bardos y que él ha ido seleccionando con su intuición, con su gusto personal, que nunca le fallará... Son los tiempos en que se enfrenta con José Razzano. Y, caso curioso, no se trata aquí ya de tenida entre payadores, sino entre cantores; es decir, se trataba de dilucidar quién cantaba mejor, quién se lucía más con su voz y sus modulaciones. La voz del "Oriental" era la de un tenor, aguda, pero cultivaba hábilmente en el sabor criollo; la del "Morocho" era más grave y en sus modulaciones y extensiones, mostraba una personalidad cautivadora... Todavía encuentra Carlitos otro cantor que, como ellos, se iniciaba, al parecer con más conocimientos en su arte y era autor de originales composiciones. Se llama Francisco Martino, nombre que permanecerá por siempre en el repertorio del Gardel solista... Alguien lanzó la idea de formar un trío de cantores, pero como Razzano no puede ser de la partida para intentar una gira, surge por tres meses el dúo Martino-Gardel. Si bien Gardel saca partido de esta unión con "Pancho", sobre todo en cuanto al repertorio, lo vemos dar un paso importante pero tímido; es decir, tal vez con dudas, tal vez indeciso y, sobre todo, en posición humilde, necesita apoyarse en alguien para iniciar una aventura "profesional", no se lanza como solista... En esto influye tal vez esa modalidad del dúo, que en esos tiempos llama la atención, atribuida por I. Moya a Pedro Garay, como vimos..., y entre cuyos cultores también han de figurar José Betinoti junto con Ambrosio Río, titulados "Payadores sin Rival". (De Garay como del dúo Betinoti-Río tenemos en sus grabaciones los más directos documentos sonoros. Como en el caso de otras voces de esos tiempos, nos permiten valorar la distancia que ya había entre ellos y el arte del Gardel de la misma época, com-



Las dotes vocales de José Razzano entraban airosamente en el registro de tenor, voz-triple adecuada a la melopea campera. Su voz, en **primera,** se hizo punta vibrante en los dúos, apoyada en el blanco terciopelo de la de su compañero. El Oriental dominaba el falsete de largo alcance que asombró a Caruso casi tanto como la real sonoridad de Gardel, en aquel viaje al Brasil en 1915, cuando el eximio cantante le decía a su colega Sanmarco mientras los oían: "¡Guarda, caro, la bella voce del morettino! ¡Guarda il falsetto dal altro! ¡Magnífico! ¡E tutto senza scuola! (Francisco García Giménez).

parados con las grabaciones de éste en la marca Columbia).

En 1912 se logra formar el tercerto Gardel-Martino-Razzano, del cual se conoce documentadamente alguna actuación en la Capital (función de beneficio en la Casa Suiza). Pero he aquí que de inmediato se suma a esos tres cantores un cuarto, auténtico representante de Cuyo: Saúl Salinas, nombre que también se inscribirá para siempre en el repertorio gardeliano. Salinas —apodado "El Víbora"— propone formar un cuarteto, a la manera de un doble-dúo, lo cual, en esa época en que se cantaba sin micrófonos, ampliaría la potencia del sonido, de las voces; es decir, Razzano y Martino harían la primera voz, y él y Gardel la segunda. Por las distintas grabaciones que poseemos de Salinas con diferentes compañeros de dúos (Sarcione, De Giuli, etc.), podemos comprobar el mayor ajuste y la calidad interpretativa de este cuyano en este arte de los dos cantores y, sobre todo, en sus solos, puede comprobarse lo qué le debe Gardel.

El cuarteto sale de gira, pero al poco tiempo Salinas decide abandonarlos y, a los tres meses también se abre Francisco Martino. De esta manera, impulsados por el entusiasmo, Gardel y Razzano deciden seguir el itinerario como dúo... La suerte no los favorece, vuelven desanimados y sin ganancias, se separan para mejor ocasión... Pero bien puede deducirse todo lo que pudieron aprender y el afiatamiento que pudieron conseguir en varios meses de presentaciones...

A esta altura hay que hacer algunas observaciones... Tiempo ántes de estas experiencias con otros compañeros, Carlitos ha tomado una decisión que indica su intención de seguir su derrotero artístico: cambiá la S de su apellido por una L; lo cual, evidentemente, resulta más sonoro y asegura el acento en la última sílaba del ape-

llido. (En sus declaraciones de 1936, Esteban Capot dice: "Efectivamente; cuando Carlos entró de lleno en el ambiente artístico, cambió la *zeta* por la *ele*, creyendo que daba a su nombre una mejor pronunciación, de acuerdo a su calidad de intérprete criollo.")

En 1913, año de la última gira, Carlos Gardel es requerido por la Casa Tagini para realizar una serie de registros fonográficos para el sello Columbia. Esto significa que, en un época de auge de la canción criolla y del disco, el joven Gardel es señalado para grabar, evidentemente como un cantor destacado. En las etiquetas de esos discos figura como "Tenor con guitarra". Contemporáneamente José Razzano graba, también como solista, para el sello Víctor, en el que también se asoma otro jovencito que se ha destacado especialmente como actor, llamado Ignacio Corsini. Escuchando estas primitivas grabaciones tanto de Gardel como las de Razzano, debemos hacer otra acotación con respecto al acompañamiento de guitarra, de ellos mismos: es elemental, reducido a unos pocos tonos y rasgueos. La evolución del acompañamiento es otro elemento que deberemos tener en cuenta...

En sus primeras grabaciones, como queda dicho, Gardel se acompaña él mismo. Se cuenta que la primera guitarra que utilizó para sus andanzas fue un préstamo y que después recibió una como regalo de un comisario... Estas grabaciones Columbia son el documento más vivo que poseemos de su primer estilo interpretativo y de su primer repertorio... Sus primeras canciones debieron ser, sin duda, las que tomaba de otros cantores o payadores. Tenemos un ejemplo en la famosa canción de Betinoti *Pobre mi madre querida*, que figura en esos primeros registros. Pero el paso inmediato debió ser la búsqueda de sus propias canciones o, por lo menos, temas origi-

nales, exclusivos. ¿Cómo lograrlos? Tomando, por ejemplo, versos de poetas populares, poniéndoles una música original o adaptándoles la de conocidos estilos, valses, canciones, cifras o milongas. Esto último era un procedimiento habitual, en una época en que no existía el derecho de autor. En efecto, se trataba de temas populares y repetidos, de muchos de los cuales sería difícil señalar a su verdadero autor, pues figuraban a menudo simultáneamente en el repertorio de los cantantes de entonces... La misma obra maestra de Betinoti, arriba citada, tenía el mismo origen: era un tema recogido en el norte, según Luis García, maestro de Betinoti, "era una tonada traída a Buenos Aires desde Cuyo por Guiñazú, en 1891". Fue utilizada por varios payadores, pero, al parecer, fueron los versos de amor filial que les acopló Betinoti los que la impusieron para la eternidad... En otras grabaciones de la época encontramos muchos valsecitos, estilos o milongas que cambian de letra y de intérprete... El tema de *Brisas*, por ejemplo, del repertorio inmediato del dúo Gardel-Razzano, lo encontramos en un canto de Arturo Mathon titulado *A ella*. Y lo mismo podríamos decir del vals *Las golondrinas*, de Nava, tan utilizado...

Creemos que la insistencia por el mejor repertorio, por la calidad del mismo, fue una obsesión de la primera hora en Gardel. Desde entonces el artista que había en él, de afinado gusto, buscó afanosamente en el verso y en la música la mejor expresión lírica, la que debía unirse a su calidad de intérprete... Volviendo a esas primeras piezas registradas, señalaremos la inclusión de una mayoría de composiciones de Andrés Cepeda: *A mi madre* (después *Pobre madre*), *La mariposa*, *El almohadón*, *En vano, en vano*, *Me dejaste*. *Yo sé hacer* y también se decía que cantaba *El huérfano* y *El peregrino*. Una notable preferencia por el poeta carcelario de desdichada vida...

Además de la ya citada de Betinoti, podemos identificar los siguientes autores: José Mármol en *Brisas de la Tarde,* Federico Curlando en *Es en vano,* Francisco Martino en *El sueño* (con una primera décima tomada de Juan de Dios Peza, poeta mejicano). Hay tres composiciones que después pasaron al repertorio de Gardel-Razzano firmadas por ambos: *Sos mi tirador plateao* (luego *El tirador plateao*), *Mi china cabrera* (luego *Palanganeando*) y *Pobre flor* (después *El cardo azul*), con variantes musicales. Pero también *La mariposa* y *Brisas* fueron después firmadas por el dúo, sin especificar los verdaderos autores de los versos. De las músicas utilizadas algunas parecerían originales, pero ya aclaramos la de *Brisas*; en *El almohadón* utiliza la de *Volad golondrinas* y el vals *A Mitre* es la melodía de *Loca de amor*. De esta manera, pues, Gardel trabajaba su primer repertorio, en el que nos permitimos suponer que asomaba el autor intuitivo en algunas composiciones...

Compuesto de esa manera su repertorio, Carlos Gardel consiguió sus primeros triunfos ante el auditorio que le ofrecían los boliches del Abasto y luego de otras barriadas donde llegaban las mentas de El Morocho. Todavía no era, por cierto, el público de un teatro, como pudo soñarlo en un principio, enfrentado desde un escenario, como él había visto a otros consagrados cantantes. Pero se enfrentaba con un auditorio tanto o más exigente, un auditorio que también tiene intuición, en cuanto al hecho artístico, y un alma que vibra cuando le tocan determinadas cuerdas; era un público, si se quiere, más difícil de conquistar, el público popular que había apreciado a otras famosas figuras que por los mismos lugares habían desfilado y a las cuales comparaba entre sí, delimitándose las preferencias. Primero se apreció a los payadores por lo básico de su arte, por la improvisación,

Gardel junto al río inmóvil: era lo que se dice un porteño de ley. "Mucho antes de que el éxito extraordinario arrebatara los públicos de las grandes capitales y que su nombre fuera la ganzúa mágica que abriera todas las puertas del éxito, Carlitos tenía en Buenos Aires un sobrenombre que sólo sus íntimos amigos lo recuerdan: le decían 'El Morocho', y fue famoso con él en todos los bailongos del suburbio y en todas las tenidas reas de la ciudad" (Carlos de la Púa).

Gardel junto al río inmóvil: era lo que se dice un porteño de ley. "Mucho antes de que el éxito extraordinario arrebatara los públicos de las grandes capitales y que su nombre fuera la ganzúa mágica que abriera todas las puertas del éxito, Carlitos tenía en Buenos Aires un sobrenombre que sólo sus íntimos amigos lo recuerdan: le decían 'El Morocho', y fue famoso con él en todos los bailongos del suburbio y en todas las tenidas reas de la ciudad" (Carlos de la Púa).

por la rápida inventiva; pero poco a poco se los miró especialmente como guitarreros y cantores: de aquí que estos mismos bardos viraran hacia ese otro aspecto de su arte y comenzaran a repetir canciones que su público les exigía. Ya queda dicho que Betinoti y Nava pueden pasar como los dos máximos paradigmas del payador convertido en cantor. "El Morocho", sin duda, ganó mucho en las comparaciones. Traía una voz, unas modulaciones, un sentimiento, una emoción para la canción criolla, que resultaba nueva y sorprendente. Si se comparan esas primeras grabaciones Columbia con las de otros cantores de su época, puede deducirse fácilmente la diferencia, la superioridad de Gardel. Él quería lucirse como cantante, era su aspiración, e, intuitiva o conscientemente, aplicaba mucho de lo que había escuchado en las representaciones líricas, no sólo en cuanto a la respiración y la emisión de la voz, sino también en cuanto a la expresión de los diversos sentimientos. Logró reunir todas esas cualidades, y eso fue lo que hizo que su nombre corriera por el vecindario del barrio de lanzamiento y luego hasta en los barrios más apartados... Y así se lo ve ir de Palermo a Barracas, del Abasto al Centro... "El Morocho" y su guitarra...

No podemos estar de acuerdo con Daniel Vidart quien, en su *Teoría del Tango* al hablar de un "estilo inaugural" de Gardel, dice que "cuando comenzó a adquirir la pátina del oficio, fue el del cantor orillero", del cual el autor ha hecho previamente una diferenciación con el payador. Da algunos nombres de éstos, pero, ¿quiénes eran los cantores orilleros? Esos mismos payadores que de rurales se transformaron en urbanos. No se puede dar un nombre del supuesto "cantor orillero", que en todo caso viene después. Con respecto a ese primer Gardel, habla de un estilo "nasal, apurado, agresivo y por

momentos intrépido". Y a continuación da como ejemplos la forma de cantar las milongas *Un bailongo* y *Tortazos*, de dos épocas distantes en la trayectoria de Gardel. Los dos ejemplos invalidan aún más su primera observación. Ahora advertimos que no se trata exactamente de la primera época que estamos estudiando. Y en todo caso, Gardel fue un intérprete que sabía diferenciar cada composición que interpretaba, daba los matices exactos para cada una. Digamos, por ejemplo, que contemporáneas a *Un bailongo*, en la que se divertía en una marcada "imitación del orillero", en una época en que éste podía existir, son las grabaciones muy líricas de *Tu diagnóstico*, *Mi ranchito*, *Eres cruel*, *El carretero* y otras canciones o tonadas. (Estamos hablando de 1921). Para lo que nosotros tenemos como "primer estilo" de Gardel, insistimos, el documento son las citadas primeras grabaciones, en las que, por supuesto, nada tiene que ver el tango, y ni siquiera la milonga. Se puede advertir allí a un tenor sin escuela, pero que intenta con notable seguridad notas altas y calderones, alardea en los agudos, y todo lo reviste de una musicalidad y una emotividad hasta entonces desconocida; su voz de tenor lírico de barrio, pues, no es muy potente, pero sabe manejarla, dosificando la respiración. Su escuela es la combinación de los bardos populares, de particular sabor, con la de los cantantes teatrales que solía imitar. Mezcla de intuición y observación y, tal vez, de algún consejo a pedido. (Si le recomendaban que estudiase, no podía hacerlo por falta de recursos). Y después, se agrega su temperamento, sus ansias de cantar, su alegría de escuchar su propia voz, su impulso vital, y su decisión y confianza en sí mismo. Todo eso se puede descubrir en las grabaciones de 1913, a pesar de la precariedad del sistema fonográfico.

II

La segunda etapa de su carrera como cantor, la inicia Gardel con la consolidación del dúo con Razzano, después de la comentada experiencia por el interior. Ambos habían aprovechado, sin duda, el contacto con Martino y Salinas. Este último, sobre todo, el cuyano, debe ser tenido en cuenta especialmente, porque figura muy a menudo en el repertorio del dúo. Es indudable que Salinas conocía muy bien o había practicado más el arte de cantar a dos voces, seguramente traído de su región natal. Otro cantor y compositor, llegado de Córdoba, Cristino Tapia, habría de aportar sus conocimientos folklóricos y otros géneros de composiciones para el repertorio de Gardel-Razzano. Tapia era también un maestro en el cantar a dúo, como puede comprobarse en las grabaciones con su esposa, o sea, el dúo Tapia-Orellana. El mismo cordobés hizo, en más de una oportunidad, declaraciones con respecto a los consejos qué les diera al Morocho y al Oriental, no sólo en cuanto a la combinación de la primera y segunda voz, sino a los matices, al sabor de ciertas páginas de su cosecha, como la zamba y la chacarera, así como Salinas lo hiciéra con la tonada y la cueca. He ahí los maestros ocasionales, después de los famosos payadores...

Los enfrentamientos como solistas que previamente habían tenido Gardel y Razzano, apoyados por sus respectivas barras, fueron narrados en más de una oportunidad. Muchos años después, muerto Gardel, Razzano afirmaba que la famosa tenida había terminado en "un empate" y también solía decir que su voz, la primera, era la que más se destacaba en el dúo. Si tomamos los ya citados solos de Gardel (Columbia) y los de Razzano (Víctor), es fácil comprobar quién era superior. Cuando

el dúo inicia las grabaciones (Disco Nacional, luego Odeón), el primer solo es grabado por Razzano (*Entre colores*) y, tomando los veinticinco primeros registros de 1917, podrá comprobarse que luego graba tres más (cuatro en total), mientras que a Gardel *le hacen* grabar exactamente el doble: ocho solos. Y algo más importante, para tratar aparte: Gardel graba el primer tango, y él será el único que cantará los tangos. En los años inmediatos es fácil comprobar el aumento de los solos de Gardel, hasta quedar como solista absoluto. Inclusive van disminuyendo los dúos...

Razzano, después de *Entre colores* y *A mi morocha* (Nos. 0 y 1), registró solo en la primera tanda *Gaucha* (5) y *Recuerdos* (6); luego de los solos de Gardel, registró únicamente *Desde el alero* (16) y *Pavadas* (19), media-cifra que volverá a grabar años más tarde en sistema eléctrico, cuando ya se había alejado. Entre estos únicos seis solos, se encuentran los siguientes de Gardel, que el mencionarlos basta para recordarlos como muy superiores: *El tirador plateado, La mariposa, El moro, A mi madre, Amargura, Suena guitarra querida, Como quiere la madre a sus hijos, El cardo azul* y los dos primeros tangos: *Mi noche triste* y *Flor de fango*. Evidentemente, no era la de Razzano la mejor voz del dúo; de pronto, la voz de tenor, que a veces se abaritonaba, de Gardel, se destacó fácilmente y, sobre todo, en el precario estudio de grabaciones, directores y técnicos lo habrían señalado. Por supuesto que para el sistema acústico de entonces, también la voz de Gardel era la más apta para el registro, frente a la muy aguda de Razzano. Repetimos, con respecto a la mención de los tangos, que fue Gardel quien los incorporó al repertorio, tratándose de un género que, evidentemente era para solista, siendo él el que poseía todas las cualidades para encararlo...

Debemos detenernos aquí en este hecho fundamental, dentro de este período de la carrera artística de Gardel y para la historia del tango en general: la aparición del *tango-canción* y la del cantor que dará para siempre las normas de su interpretación, las cuales, cuando han querido ser ignoradas o no respetadas, han hecho caer a sus sucesores en las más absurdos o ridículos "manierismos", habiéndose llegado, en la actualidad, a sus más exageradas expresiones.

Para enfocar con claridad la iniciación de Gardel como intérprete del tango, nos planteamos dos interrogantes: 1) ¿en quién pudo haberse apoyado Gardel para cantar sus primeros tangos? y 2) ¿cómo accedió a *Mi noche triste?*

Si nos ubicamos en la primera década de este siglo, encontraremos que en este período de la llamada "Guardia Vieja", pueden mencionarse como cantores de tangos a Angel Villoldo, en primer término, a Alfredo Gobbi, a su señora Flora Rodríguez, a Arturo Mathon, luego a Linda Thelma y Pepita Avellaneda. Gobbi y Mathon, siguiendo a Villoldo, componían a menudo sus propias letras, utilizando la música apropiada de ciertos tangos, procedimiento que retomará, con otro género de poesía, Pascual Contursi. Pero he aquí que las "letras" de esos pioneros no exigían ninguna variedad de interpretación y, mucho menos, la exigencia del tono dramático; por el contrario (como queda dicho en el Volumen 3 de esta colección), las "letras" de entonces eran divertidas, de un único tono, casi siempre con los mismos motivos, ya sea utilizando el verbo "ser" o "tener" en primera persona, y a menudo para ser cantadas por varón o por mujer. Ejs.: "Yo soy la morocha" o "Tengo una morocha"... Es siempre el mismo personaje, en tono ale-

gre, que habla de sí mismo o de su compañera, con respecto a sus virtudes físicas, de coraje o de bailarín.

Ninguno de los citados cantantes de la Guardia Vieja pudo ser el paradigma gardeliano. ¿Pudo haberlo sido Pascual Contursi? Para contestar con precisión a esta pregunta, nos falta un documento fundamental: alguna grabación que, curiosamente, Contursi no llegó a registrar, siendo él el que en un momento dado estaba en posesión de la novedad del tango-canción que otro iba a imponer... No podemos establecer, pues, una comparación. Entonces recojamos todos los datos posibles en torno a este primer episodio del Gardel cantante de tangos.

Pascual Contursi, con motivaciones propias, con un lenguaje distinto, siguiendo a los precursores letristas, con cierta espontaneidad payadoresca, se había convertido, al promediar la segunda década, en un número especial: era un muchacho de unos veintisiete años que, acompañándose de una guitarra, cantaba tangos a los cuales le adosaba sus versos. Por supuesto, estos versos aún se mantenían más bien en un tono humorístico, alegre, como ocurría con *La Biblioteca*, tango de Augusto Berto, convertido en aquél que comienza: "Son las doce y va cayendo / la gente bien preparada / y las minas contratadas / esperando el tango están..." O la conversión del tango de Eduardo Arolas *La guitarrita*, tal vez posterior, en el titulado *Qué querés con esa cara*. También *Flor de fango*, con música de Augusto Gentile, inmediato a *Mi noche triste*, participa aún de ese tono, aunque acercándose ya al grotesto: "Mina que te manyo de hace rato / perdoname si te bato / de que yo te vi nacer...", grotesco que tendrá su máxima expresión sentimental en *Ivette*: "No te acordás que conmigo / te pusistes un sombrero / y aquél cinturón de cuero / que a otra mina le amuré... No te acordás que te traje / un par de aros

debute, / que una noche a un farabute / del cotorro le espianté... No te acordás que traía / aquélla crema'e lechuga / que hasta la última arruga / de la cara te espiantó... Y aquellos polvos rosados / que aumentaron tus colores... / Recordando sus amores / el pobre bacán lloró..."

En base a varios testimonios, investigadores uruguayos han establecido que Pascual Contursi dio a conocer el tango *Lita*, con música de Castriota, en Montevideo, en 1917 y, más precisamente, en su lugar de actuación: el cabaret "Moulin-Rouge", en las calles Andes y Colonia. García Jiménez afirma que Gardel y Razzano, "que ya constituían el dúo más famoso del "varieté", eran amigos de Contursi". Y he aquí que en enero-febrero de 1917, cuando el dúo había triunfado en el Teatro Esmeralda de Buenos Aires, va a actuar al Teatro Urquiza de Montevideo, con una compañía de zarzuelas que encabezaban Rogelio Juárez y Lola Membrives. En base a esta coincidencia, se da como probable que Gardel conociera el tango de Contursi y Castriota, en Montevideo y que allí se entusiasmara con él... El 24 de marzo el dúo debuta en el Teatro Empire de Buenos Aires y el 9 de abril inicia la labor fonográfica para el sello "Nacional" de Max Glücksmann. Dentro de la segunda serie de matrices de las grabaciones de 1917, la Nº 89, Gardel registra *Mi noche triste*. Y en una *anterior*, la Nº 33, *Flor de fango*, que saldrá a la venta posteriormente. Simultáneamente, la orquesta de Roberto Firpo graba en la matriz Nº 45 *Mi noche triste* sin letra, pero ya con ese título (y no *Lita*). La serie numérica de discos del dúo Gardel-Razzano (distinta numeración de las matrices) fue entonces la que comienza con el Nº 18.000, mientras que la de Firpo pertenecía a la del 500. Algunos investigadores han pretendido que los números de ma-

trices citados pertenecían a distintas series, por lo cual afirman que *Mi noche triste* fue el primer tango grabado por Gardel. Otros insisten en que *Flor de fango* es de los primeros grabados en abril y *Mi noche triste* es de los de mayo... Pero no hay duda que el gran éxito lo constituyó *Mi noche triste,* desde que Gardel se atrevió a cantarlo en público (algunos dicen que en Montevideo; otros en la temporada del Empire). Dicho éxito se afirmaría a partir del 26 de abril de 1918, al ser cantado el tango por la actriz Manolita Poli en el sainete *Los dientes del perro,* de José González Castillo y Alberto T. Weisbach, con acompañamiento de la Orquesta Firpo, en el Teatro Buenos Aires. Y otra fecha más: Contursi registra su letra en la Biblioteca Nacional, sección Depósito Legal, el 21 de febrero de 1918... En junio de 1919, otra actriz, María Luisa Notar, en el Teatro Nacional, imitaría a la Poli cantando en otro sainete el tango *Flor de fango*... (Para más detalles, véase la biografía de Samuel Castriota en el Volumen Nº 3).

Anecdóticos son también los detalles referentes a la oportunidad en que Carlos Gardel cantó, primero en ruedas de amigos, luego en público, el que sigue teniéndose como *primer tango-canción.* Lo fundamental es que Gardel impuso el tango y un nuevo estilo de cantar el tango, superando al propio autor que lo había dado a conocer... ¿De dónde procede ese nuevo estilo si no era el de Contursi?... Procedía del mismo Gardel, de su arte, de su intuición, de su modo de sentir, de su voz y de su alma...

El tono marcadamente sentimental que ha de adoptar el tango ya estaba implícito en algunas interpretaciones de payadores convertidos en "cantores". Escúchense, por ejemplo, las versiones grabadas de *El carretero* y *La tejedora de ñanduty,* por Arturo de Nava, o *Pobre mi madre querida* y *Qué me habrán hecho tus ojos* (*Tu*

La foto parece ratificarlo. Dice Pesce: "El sentimentalismo de las canciones a la madre y las quejas del gaucho pasan, pues, al tango cantado en Gardel como intérprete".

diagnóstico), por José Betinoti, y se tendrá una idea clara de esta afirmación. Ni qué decir de algunas de las grabaciones Columbia de Gardel... por ejemplo, *Pobre madre*... Pero tomemos ahora los primeros "solos", de Gardel para la primera serie del sello "Nacional". Hay sentimiento y queja en los estilos *El tirador plateado, El moro, La mariposa* y *Amargura*. Estos ejemplos nos llevan a afirmar, pues, que del lamento gaucho Gardel pasa al lamento del porteño abandonado por la mujer: del estilo al tango. Pero aún hay otro ejemplo más claro en una canción que está también entre esas primeras versiones y que lleva versos de Almafuerte: *A mi madre*. Podría decirse que cuando Gardel dice los versos finales de cada copla... "Pero a mi madre, no"... encontramos en potencia su manera de expresarse en el tango... (Teniendo en cuenta que la canción *A mi madre* es grabación posterior a *Mi noche triste*, ejemplificamos mejor con ella, suponiendo que integraba el repertorio del dúo desde antes).

El sentimentalismo de las canciones a la madre y las quejas del gaucho, pasan, pues, al tango cantado en Gardel como intérprete. Por otra parte, adviértase cómo Gardel, intérprete de tremenda intuición, sabe ubicarse como protagonista de la lamentable historia que cuenta el tango, viviendo el drama del hombre "amurado" por la "percanta" o el de la pobre muchacha nacida en un conventillo que hace su alocada vida entre "farras y champán". Y Gardel logra así un prodigio interpretativo. No hablamos aquí ya de su voz, sino del sentimiento, de los matices, de cómo expresa su dolor, y conmoviendo al auditorio con todo lo que él le agrega, superándolas, a esas "letras" que por momentos llegaban a un admirable grotesco, con dichos pintorescos y el peligroso lenguaje lunfardo para esa época. Así se imponía el intérprete

que el tango cantado requería. Así subía el tango-danza de los pies a los labios en el tango-canción. Y así se mostraba Gardel como "un actor del tango", pues es sabido que los matices de su voz, que siempre lo mostró como artista completo, iban acompañados de las conmovedoras expresiones de su rostro...

A propósito de esto último, detengámonos en un hecho elocuente... Entre mayo y julio de 1917 se filma, en Buenos Aires y en Córdoba, el filme *Flor de Durazno*, basado en el "best-seller" de entonces, novela de Hugo Wast, con dirección del autor Francisco Defilipis Novoa. ¿Qué llevó a los realizadores de este filme a elegir a Carlos Gardel como uno de los protagonistas?... Había dos detalles en contra: la silueta demasiado obesa de Gardel (120 kilos) y la película que era muda. De manera que no se lo requería al cantor para que se escuchase su voz, ni para que luciese su estampa de galán... Por otra parte, en esa época, la escena nacional disponía de muchos galanes y actores dramáticos para elegir... Pero sin duda, al *ver* sus expresiones en el canto de esta figura ya popular, con un nombre que indudablemente ya se lo distinguía solo, los realizadores creyeron ver en él *un actor* en potencia... La protagonista femenina, la actriz Ilde Pirovano, nos recordaba que Gardel, precisamente alegando que no era actor, que era gordo y que no se lo oiría cantar, fue muy reacio al principio, y debió insistirse bastante para convencerlo. Y ese convencimiento tiene que haber sido por el lado de las expresiones de su rostro, asegurándole que el dramatismo de sus gestos iba a dar resultado en la pantalla, sobre todo en primeros planos... Nosotros podemos fácilmente asegurar, prescindiendo de la silueta del galán, que los realizadores tenían razón. El incipiente actor Gardel, en *Flor de Durazno*, demuestra con acierto su calidad dramática. Y no

sólo viéndolo a él ha de hacerse esta deducción, sino viendo asimismo a otros grandes actores de nuestra escena que por entonces filmaron... Tengamos muy presente, para más adelante, esta primera experiencia de "Gardel actor". No olvidemos, asimismo, que él había, no sólo visto desde niño, como espectador, a otros actores; sino que durante años convivió con ellos, los vio continuamente en escena, actuando, asimilando su arte, en las continuas intervenciones del dúo requerido por las distintas compañías criollas... Gardel, de esa manera, había dado su primer paso en la cinematografía, en la cual llegaría a ser un "astro" de primera magnitud... [1]

No queremos dejar de lado, a propósito de *Flor de Durazno*, los recuerdos de la actriz Ilde Pirovano con respecto a las jornadas de filmación en Córdoba. Recordaba ella el espíritu bromista de Gardel, su entusiasmo por el canto, cuando en los descansos de filmación lo requerían. Pero sobre todo interesante es la desesperación que mostraba para que ella, de origen italiano, le enseñase las "canzonettas" que sabía. En esto era implacable y la seguía a cada momento para cantar esos dulces cantos italianos...

Con el tango, Carlos Gardel pasa, fatalmente, a ser la

[1] Al principio, según las declaraciones de Ilde Pirovano que adelantamos, Gardel no quiso aceptar la proposición de ser presentado como actor. El actor Argentino Gómez, el galán del reparto, recordó en 1948: "Un día, en Córdoba, viendo que no daba, Gardel resolvió largar la película y volver a Buenos Aires. Quisieron convencerlo, pero él insistía en decir: "Yo soy cantor; para actor no sirvo". Y se fue a la estación, donde lo alcanzamos, temiendo por el perjuicio que su abandono del trabajo iba a causar al film, y Defilippis Novoa tuvo una feliz ocurrencia: le prometió intercalar tres o cuatro canciones en el relato. Gardel pensó un minuto y dijo: "Bueno, si es con la viola, sí." Y volvió a la filmación. También el Zorzal escribió una carta a su gran amigo Roberto Casaux manifestándole sus dudas sobre su condición de actor.

primera figura del dúo con Razzano. Éste, al parecer adverso a la inclusión del tango-canción en el repertorio, podía haber presentido el éxito que significaría para su compañero el cantar esas novedades, que tanto éxito tenían, primero, en reuniones privadas. No es difícil suponer celos artísticos en Razzano, algo inherente a todo artista del espectáculo. De todas maneras, él entonces no interpreta ninguno; deja la exclusividad a Gardel, con lo que asciende la estrella de éste. (José Razzano recién se animará a grabar tres tangos durante ciertas ausencias de Gardel en Buenos Aires: en abril de 1929 *Machete* y *Zaraza*, y en abril de 1931 *Viejo callejón*).

En el repertorio de Gardel (según la discografía) van sumándose tangos. Descubierto el éxito del intérprete, los autores se apresuran a escribir para él nuevas composiciones en este género ahora tan aplaudido. Se suceden así *De vuelta al bulín*, donde Contursi, con música del pianista José Martínez, escribe como un epílogo de *Mi noche triste*; *Ivette* (Contursi - Costa - Roca), *Muñequita* (Lomuto - Herschel), el ya citado *Qué querés con esa cara* (Contursi - Arolas), de tono muy distinto a los demás, *Carne de cabaret* (Lambertucci - Roldán), *Pobre paica* (Contursi - Cobián) tomando el tango *El motivo*; la revelación de un nuevo letrista con *Margot* (Ricardo - Flores) y otro con *Zorro gris* (Tuegols - García Jiménez), para pasar por otra letra y otro estilo de tango con *El pañuelito* (Filiberto - Coria Peñaloza) y *Cielito mío* (Fresedo), y siguiendo después con *La percanta está triste* (Greco) y la aparición de Enrique Delfino con *Milonguita* (Linning), *Muñequita de lujo* (Numa Córdoba) y *La Copa del olvido* (Vaccarezza). Esto hasta 1921.

Cotejando ese repertorio de tangos grabados, la mayoría de parecido argumento, con las composiciones crio-

llas que paralelamente va registrando (canciones, valses, estilos, chacareras, zambas, tonadas, cifras, cuecas), puede advertirse ya la ductilidad de Gardel como intérprete. El dramatismo del tango, con la voz más quejumbrosa, más acongojada, se opone a los matices líricos con que canta alguna de las expresiones criollas, más ingenuas, más puras, a veces graciosas y bucólicas. Pero también dentro del tango hay matices; por ejemplo, entre *Ivette* y *Margot*, o entre *Milonguita* y *La copa del olvido*, según se trata de la encarnación del protagonista de la letra, expresando sus propios sentimientos, o de alguien que se refiere, lamentándose, a la suerte de otra persona. Es decir, en un caso es el monólogo cantado, y el intérprete encarna al personaje; en el otro, es alguien que relata y se conmueve... Dentro del tango, como lo podremos apreciar más adelante, cuando este género ofrezca más variaciones en la temática, deberemos señalar en el intérprete una mayor gama de matices, una prodigiosa adaptación para cada una de las composiciones, dándole a cada una el tono general requerido y, aún más, los mínimos matices secundarios en cada frase, en cada verso y todavía en cada palabra...

Entre los ejemplos de ese primer período, aún llegando a 1922, nos encontramos con sólo tres milongas, pero de variada expresión; campera, por el dúo, suena todavía la titulada *Milongón* (de Ambrosio Río); en cambio, *La catedrática* (de Francisco Martino), está volcada en un modo de decir marcadamente "reo", casi caricaturizando el lenguaje "burrero", mientras que en la tercera, *Un bailongo* (Ricardo - Cepeda), ese matiz se suaviza, porque nuevamente el cantor se pone en relator, y Gardel dice con sutil diferencia aquéllo de... "Hay que ver en las carreras / el afane a las carteras / y de donde sale

el vento"... con eso de... "La orquesta se componía / de bandoneón y guitarra".

Además de los citados solos de 1917, debemos agregar ahora algunos que merecen ser destacados, dentro del repertorio criollo, como interpretaciones claves, ejemplares, en cuanto a su perfección y carga emotiva, algunos concomitantes con parecidas expresiones del tango: *Como quiere la madre a sus hijos* (Betinoti), *El cardo azul.* (Gardel-Razzano), *Hay una virgen* (Pardo-M. Flores), la segunda versión de *Pobre madre* (ahora firmada por el dúo), la primera versión de *Pobre gallo bataraz* (Ricardo-Herschel) y *Eres cruel* (Gardel-Razzano). El final de la primera estrofa de este último estilo, tiene sobre todo una expresión desgarrante, cuando dice... "lo que al salir de mis labios / sentirás, mujer ingrata, / porque sabes que me mata / la inconstancia de tu amor..."

III

Desde esta época inicial del dúo le viene a Gardel la preocupación por sus acompañamientos, fundamentalmente por las guitarras. Durante sus actuaciones con la compañía del Teatro San Martín, dirigida por José González Castillo y Elías Alippi, en 1915, descubren a un moreno que en el reparto de *Juan Moreira* figuraba como "Guitarrero 1º". Se llamaba José Ricardo. (El "Guitarrero 2º" era Horacio J. Pettorossi, que sería también guitarrista de Gardel en su última etapa). Según los recuerdos de Razzano, fue Gardel quien le llamó la atención de él sobre el guitarrista, y además habría expresado: "No será un concertista... ¡pero la hace hablar a la viola!... Es una carta brava ésta *del acompañante que nos falta*, pero me parece que por el lado de ese negro rumbeamos bien..." Apalabraron, pues, al "Negro Ri-

cardo", y éste aceptó de inmediato, porque era un admirador del dúo. Ricardo yahabía sido acompañante de algún payador e integrante de orquesta (ver biografía en este mismo volumen). Ahora pensaba que junto a Gardel-Razzano podía lucirse mucho más... Hasta entonces, los payadores se habían presentado acompañándose ellos mismos, a veces precariamente (como en el caso de ambos integrantes del dúo), con muy pocas excepciones, incluidas la de Gabino Ezeiza que alguna vez se le ocurrió darse el lujo de presentarse, en una gira, con un excelente pianista que se llamaba Manuel O. Campoamor... Con respecto a José Ricardo, Razzano habría dicho a García Jiménez: "Ese hombre sí, casi podía decir que dominaba la guitarra. Pero era el dominio instintivo a que lo llevaba su rendido culto, su consagración diaria. Había suplido los planes teóricos y se había abierto paso por entre los secretos técnicos de un instrumento tan difícil, a fuerza de tocarlo y tocarlo con alma... Fue entonces un eficiente colaborador en la preparación de las interpretaciones y en su realce definitivo ante los públicos..." Y ya lo tenemos a Ricardo apuntalando el aplaudido arte del dúo Gardel-Razzano... Forma con estos una especie de sociedad, aunque recibía su pago de los otros dos, en la que se incluía su colaboración como compositor. También contó Razzano que para sus presentaciones escénicas lo habían obligado a cortarse sus largos bigotes, "que ostentaba orgullosamente y que hubieran desentonado junto a las dos impecables afeitadas de los cantores...", esto a pesar de la diferencia de tez... "Agazapado detrás del dúo", según una expresión, José Ricardo, con sus bordoneos y punteos, pronto se convirtió en un atractivo más del número criollo de más éxito, sobresaliendo con su fuerte sonido frente al rasgueo a compás de los dos cantores: El terceto, en escena, era

todo un espectáculo... Y Ricardo está presente, y puede apreciárselo, como acompañante de las primeras grabaciones "Nacional", solo, hasta la llegada en 1921 de Guillermo Desiderio Barbieri. Así Ricardo está presente en los discos, en los escenarios de la Capital y en las ciudades del interior que recorre el dúo... De esa manera se aplacaba la inquietud de Gardel para perfeccionar el número criollo. Es muy probable que el realce que esto significa pudo haberlo experimentado Gardel el 7 de enero de 1915, en una función a beneficio que le hicieran al dúo en el Teatro Apolo, donde se presentó con el acompañamiento del concertista de guitarra Emilio Bó... En la correspondiente biografía se relata el proceso de contratación del segundo guitarrista del dúo, G. D. Barbieri, moreno también... Esto significaba un paso más en el perfeccionamiento del acompañamiento guitarrístico que, como dijimos, era una constante preocupación.

Dijimos que Gardel siempre prefirió el acompañamiento de "las escobas", como solía llamar humorísticamente a sus guitarristas; desde el primer momento. Con esto parecía no sólo sentirse más seguro, sino también perpetuar el auténtico sabor del arte criollo y aún el porteño. Las experiencias con orquesta siempre le resultaron negativas... Debemos anotar las que se producen en esos primeros años de éxito. Por lo pronto, en 1917, en una versión en dos por cuatro del estilo *El Moro*, es el dúo el que graba con la orquesta de Roberto Firpo, con canto y silbidos, en una experiencia que algunos dan como una humorada de Gardel y Razzano, al introducirse en la cabina de grabación y hacer una improvisación. Pero, teniendo en cuenta el sistema acústico de grabación, con cornetas, y escuchando el disco, puede afirmarse que esa versión estuvo ensayada y grabada con la apropiada ubi-

cación de los cantores ante las bocinas... Para concluir este tema, por ahora en este período, diremos que como solista, Carlos Gardel vuelve a hacer una experiencia mayor con la orquesta de Francisco Canaro en 1924, y con ella graba los tangos *La garçonnière* y *Beso ingrato*, la canción *Cómo agoniza la flor*, donde resulta más insoportable el acompañamiento orquestal, y el fox-trot *¡Oh, París!* Con la orquesta Canaro también se presenta por LOW Radio Grand Splendid, el 4 de octubre. Al año siguiente, en 1925, también posiblemente como experiencia dictada por los directivos de la casa Max Glücksmann (Nacional-Odeón), Gardel vuelve a grabar con orquesta, esta vez con la de Osvaldo Fresedo, y por única vez. Es que, precisamente en ese año, Fresedo cambiaba de sello grabador: "Víctor" por "Odeón", y esta firma seguramente quería apoyar este nuevo contrato, uniendo la orquesta a su número más vendedor... Los tangos grabados son: *Perdón, viejita* y *Fea*. Es interesante destacar que, fiel a sus guitarras, Gardel, al parecer no conforme con las grabaciones con orquestas, tal vez impuestas por la empresa, vuelve a grabar con sus guitarristas *¡Oh, París!* y *Beso ingrato*, en el caso de Canaro, y con respecto a *Fea*, con Fresedo, por el contrario, primero lo había grabado con sus dos guitarristas.

Nota: en los discos con acompañamiento guitarrístico que estamos comentando, figuraba en las etiquetas, teniendo en cuenta las guitarras de Gardel y Razzano, las siguientes indicaciones: "Tres guitarras. José Ricardo" o "Cuatro guitarras. Ricardo y Barbieri".

IV

Ya hemos hablado, al comentar las composiciones grabadas por Gardel en el repertorio "Columbia", de las

posibilidades de éste como compositor de algunas de esas obras. En esta segunda etapa, la del dúo Gardel-Razzano, nos encontramos que las composiciones propias las firman ambos. Esto se había establecido de común acuerdo entre los dos integrantes de una sociedad, de la que José Razzano era la cabeza más visible en las cuestiones económicas y entre empresas. Sería difícil establecer si algunas composiciones pertenecen exclusivamente a Gardel y otras a Razzano, lo mismo que dificultoso sería hacerlo con las letras y la música. Asimismo puede admitirse que otros compositores les venderían sus obras para que las cantasen y editasen con sus consagrados nombres... Sería ocioso dar la lista de las composiciones firmadas por Gardel-Razzano, pero por lo menos daremos algunos títulos de las que nos parecen más interesantes: *Amargura* (estilo), *A mi madre* (canción), *Ausencia* (vals), *¡Ay, Aurora!* (vals), *El cardo azul* (estilo), *El moro* (e), *El pangaré* (e), *El Sol del 25* (gato), *Eres cruel* (e), *Jujeña* (tonada), *Puntana* (zamba), *Rumores* (bambuco), etc. Debemos aclarar que muchos de los versos de estas obras pertenecen a distintos autores perfectamente y documentadamente identificados, aunque no estén mencionados en partituras y discos...

Caso aparte son las composiciones que figuraban en el repertorio de Carlos Gardel y José Razzano como solistas, antes de formar el dúo. Por ejemplo, algunas de las composiciones grabadas por Gardel en "Columbia", aparecen ahora firmadas por el dúo. Casos de *Brisas, Pobre madre, El tirador plateao* y *La mariposa.* Por el contrario, *Suena guitarra querida,* grabada por Razzano en "Víctor", pasa también a la firma del dúo.

De Carlos Gardel como compositor, en estos años, tenemos dos testimonios. El veterano guitarrista Mario Pardo nos ha informado que Gardel tenía una espontánea

inspiración, que luego iba puliendo, y que él mismo lo ayudó más de una vez a escribir algunas de sus composiciones. En cierta oportunidad, también Emilio Fresedo, el letrista, hermano de Osvaldo, nos contó cómo había escrito la letra, sobre una música que Gardel había creado, para el tango *La yegüecita.* Contaba don Emilio que Gardel (no mencionaba a Razzano) lo había llamado para que le escribiese los versos para dicha música, la cual se la silbó con un acompañamiento de guitarra. Fresedo anotó las necesidades silábicas y, cuando volvió con los versos, Gardel los fue ubicando, perfeccionando y corrigiendo al mismo tiempo la melodía, o a veces obligándolo a él a corregir algún verso...

A propósito de los tangos, corresponde ahora que mencionemos los que llevan la firma del dúo: *Ave sin rumbo, Calavera viejo,* la adaptación de *El Moro, La yegüecita, Mi alhaja* (sin letra), *Mi pobre flor* (en partitura), *Noche fría,* la adaptación de *Rumores, Yo te adoro* y, en la cumbre, *Mano a mano.* Con respecto a éste último, según declaraciones de una hija de José Ricardo, el guitarrista habría contribuido en la composición del tango, pues años más tarde, separado ya de Gardel, hablando del éxito permanente de *Mano a mano,* se recriminaba a sí mismo el no haberlo firmado, porque Razzano lo había convencido de que convenía que figurase como del dúo... No había ocurrido lo mismo con *Margot* y otras composiciones, que en el repertorio inicial firman tanto Ricardo como Barbieri que, de esa manera, colaboraban en la ampliación del repertorio exclusivo del dúo... (Ver sus obras en las correspondientes biografías). Con respecto a *Margot,* diremos que la misma métrica de los versos de Celedonio Flores es la utilizada por éste para *Mano a mano,* versos que le solicitara Gardel, y que la música se identifica con la de *Margot* del "Negro" Ricardo, lo que

da veracidad a lo que nos recordaba la hija de éste...

Todo esto es la demostración cabal de otra de las preocupaciones artísticas de Carlos Gardel desde entonces: la selección y renovación del repertorio, la perfección del mismo, la búsqueda de novedades... Esto se le facilitó cuando la consagración era definitiva y las grabaciones se multiplicaban y se vendían en grandes cantidades. Los autores se acercaron a él, sobre todo ofreciéndole los tangos, que eran su exclusividad interpretativa...

V

El 11 de marzo de 1920, el diario "La Razón" publica un comentario con motivo de las presentaciones de "la pareja de cantores criollos", de los cuales dice, al finalizar los elogios: "quienes permanecerán en *relache* durante veinte días, debido a una operación que se le practicará en la garganta al señor Razzano". Entre la operación y su recuperación pasa más tiempo de lo previsto, pues la reaparición del dúo se registra en el mes de octubre... Poco a poco, y hasta el año 25, las intervenciones de Razzano, es decir, del dúo, se hacen menos frecuentes, pues después de aquélla operación, sus condiciones vocales, tal vez por excesivo e ininterrumpido trabajo, se fueron resintiendo... En setiembre de 1925, después de una actuación en Rafaela, Razzano, tras doce años de actuación conjunta, le expresa a Gardel su deseo de no cantar más. Sus afonías eran frecuentes y a veces, esforzándose, se perjudicaba más, al mismo tiempo que se resentía la labor y la calidad del dúo. Al parecer, Razzano fue muy descuidado, a la vez que delicado, con su garganta, y nunca se sometió a cuidado o tratamiento alguno. Todo lo contrario de Gardel, como veremos... De manera que de común acuerdo se disuelve el dúo y

Gardel va a cumplir un compromiso solo a España, y con un solo guitarrista, José Ricardo, con el cual realizará en Barcelona, entre diciembre y enero, el registro de 22 composiciones... Así había comenzado una nueva etapa en la vida artística de Carlos Gardel: la de cantor absolutamente solista. Razzano pasaba a ser su administrador. Los discos seguían llevando en una banda de la etiqueta los nombres del dúo: Gardel-Razzano...

A propósito del cuidado físico que Carlos Gardel llevaba, diremos que él había encarado con mucha seriedad y rigor su carrera, y estaba dispuesto, además, a hacer cualquier sacrificio por ella. Una obsesión suya era, y siguió siéndolo, su tendencia a engordar. Esto le demandaba ejercicios y otros métodos para combatirla, pues llegó un momento en que se hizo conciencia en él que no podía presentar en escena su gruesa silueta... Al mismo tiempo se cuidaba de toda clase de excesos y vigilaba constantemente su voz. Encontró un aliado, ya por el año 24, en el doctor León Elkin, que se hiciera célebre por ser el especialista argentino más requerido por los profesionales de la voz... Esta conciencia del cuidado de la voz y de la necesidad de ejercitarla, le venía de los primeros consejos que había recogido de grandes cantantes en los teatros. Con respecto a su sacrificio para mantener la silueta, transcribimos estos recuerdos de Adolfo R. Avilés, pianista de las clases de gimnasia en la Asociación Cristiana de Jóvenes, adonde concurría Gardel: "Fue el único que se sometió en parte a la rigurosa disciplina de las clases de gimnasia sueca. Concurría asiduamente, por lo general en horas del mediodía y, algunas veces, practicaba solo calistenia, particularmente poleas... Usaba una gruesa tricota blanca, con cuello alto, que absorbía su generoso esfuerzo, traducido en copiosa traspiración... Después del baño solía someterse

a un férreo masaje. Enrique Pascual, kinesiólogo y profesor de box, cuando tomaba por sucuenta los músculos abdominales de Gardel... ¡eran de oír sus alaridos! Todo lo aguantaba en haras de su línea..." (Revista "Cantando", Nº 168, 21 de junio de 1960. Transcripto en su libro por Miguel Angel Morena).

Toda vez que pudo y que su tiempo se lo permitía, Gardel buscó ejercitarse y perfeccionarse con algún maestro de canto. Algunos nombres de estos maestros más bien ocasionales se han dado. Eduardo Bonessi muchas veces ha hablado sobre las clases de canto dadas a Gardel [1]. Es proverbial también, y al respecto se cuentan muchas anécdotas ilustrativas, la intensidad y la seriedad con la que Gardel encaraba su trabajo, tanto en ensayos como en presentaciones públicas como así en el rigor que ponía en la perfección de sus grabaciones. Esa tremenda conciencia que tenía de su responsabilidad, hacía que siempre tuviese la nerviosidad de un principiante antes de salir a actuar, lo que a veces le provocaba verdaderos malestares gástricos, que se superaban... antes...

[1] El maestro Bonessi declaró para la revista "Tanguera" en el número del 24 de junio de 1963: "Era (su voz) de una calidad extraordinaria y de un timbre maravilloso para el tango. Tenía un registro de barítono brillante y jamás desafinaba. En cuanto a su tesitura, su extensión alcanzaba a "dos octavos", que manejaba a plena satisfacción. Es una buena extensión para un cantor popular. Gardel poseía un gran temperamento —expresivo al máximo— y estaba dotado naturalmente de un instrumento en la garganta. Un instrumento que luego perfeccionó y supo conservar... Era un hombre conocedor de su valer, que no derrochaba su voz, como muchos suponen. Tenía una laringe completamente sana y esa era una de las razones por las cuales le resultaba fácil pasar de los graves a los agudos y viceversa... Era estudioso y responsable. Sabíase único en el género y cuidaba su voz. Consciente de que la voz se cuida también mediante el cuidado físico, hacía gimnasia diariamente durante una hora o más... De acuerdo a la voz que tenía y al modo de emplearla, si Gardel hubiese llegado a vivir cien años, hubiera seguido cantando igual..."

Trabajar la voz, evolucionar, fundar una "escuela", no descuidar los medios técnicos ni articular la boca en vano: "El fue el maestro de todos nosotros, fue la corriente que arrastró la vocación de los que cultivamos la canción nacional" (Alberto Vila).

o al entrar a escena, al enfrentar al público y entregarse al canto... Sus actuaciones en radio, medio que poco a poco fue también conquistando, también le producían el mismo "trac", y solía hablar del miedo que le producía el micrófono (con el cual, por supuesto, no cantaba en público, pues los cantantes populares, entonces, como los grandes cantantes líricos, debían mostrar su calidad y potencia de voz sin la ayuda de medios técnicos...)

VI

En esta nueva etapa de solista, Carlos Gardel vuelve a menudo a encarar el problema del acompañamiento instrumental. Nuevamente con Ricardo y Barbieri, amplía a tres el número de guitarristas, en 1928, con José María Aguilar, que tenía un personal modo de tocar, sacando notables efectos con su punteo y utilizando en los sonidos agudos "el efecto de mandolina". Aguilar se servía de la púa para hacer sonar las cuerdas y a él se deben muchos de los adornos que escuchamos en las grabaciones de Gardel en las que interviene. En abril del mismo año 29 se desvincula, después de catorce años, José Ricardo. En marzo del año siguiente Gardel vuelve a constituir su trío de guitarristas con Angel Domingo Riverol. Una nueva experiencia, en cuanto al acompañamiento, intenta el Zorzal en abril de 1930: agrega a sus tres guitarristas, al violinista Antonio Rodio y al pianista Rodolfo Biagi, para grabar los tangos *Buenos Aires, Aquellas farras* y *Viejo smoking*, el vals *Aromas del Cairo* y el fox-trot *Yo nací para ti, tú serás para mí*. También habrá una prueba con piano y violín solamente con *Viejo smoking*, que es descartada y no sale a la venta.

Después de sus intervenciones en el programa "La Hora Geniol", por Radio Splendid y Radio Rivadavia,

entre el 21 de octubre y el 4 de diciembre de 1930, en la que, además de sus guitarristas, a veces lo acompaña una orquesta dirigida por Francisco Canaro, graba con ésta los tangos *La mariposa, Senda florida, Viejo rincón* y el vals *Rosa de Otoño*. En esta ocasión, debemos señalar que los tres tangos los había grabado primero con guitarras, lo que entonces demuestra la búsqueda para perfeccionarlas. Todavía en 1931 volverá a grabar con la orquesta (sexteto) de Canaro: *Confesión, Taconeando, Tomo y obligo, Madreselva* y el vals *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* y, por último, en 1933, su tango *Silencio*, con el agregado de un coro de voces femeninas. En los cortometrajes de 1930, a los que nos referiremos, también interpretó con la orquesta Canaro *Rosa de Otoño* y *Viejo smoking*. Todos estos datos dan la idea de que Gardel iba conformándose más con los acompañamientos orquestales, aunque siempre las exigía reducidas e imitando el acompañamiento guitarrístico... Agréguense a estas experiencias las canciones cantadas en francés con la orquesta de (ocho músicos) Kalikian Gregor. En su viaje de 1932, sin sus guitarristas, graba en Barcelona unos doce temas, con piano y violín, o piano y guitarra (tratándose de tangos o de canciones criollas, respectivamente), con Juan Cruz Mateo (piano), Solsona (violín) y Rafael Iriarte (guitarra).

Descontando los acompañamientos de las películas (de los que hablaremos luego), todavía en 1933, durante su última permanencia en Buenos Aires, graba el vals *Noches de Atenas* y tres canciones de sus películas —*Estudiante, Cuando tú no estás* y *Por tus ojos negros*—, con un quinteto conducido por el maestro Alberto Castellanos, su colaborador en algunos filmes. La composición de este conjunto era: Castellanos (piano), Remo Bolognini y Hu-

go Mariani (violines), José María Castro (celo) y Di Tata (contrabajo).

Como Gardel seguía confiando sobre todo en las guitarras, no ceja en la búsqueda de buenos ejecutantes, con los que en definitiva graba la mayoría de su repertorio de sus últimos años... En 1931, en París, después de algunas discusiones profesionales, se separa Aguilar. El cantor graba y actúa sólo con Barbieri y Riverol. Al regresar a Buenos Aires, por mediación de Barbieri, incorporan a Julio Vivas (que también era bandoneonista y con su bandoneón hace los toques de clarín en la grabación del tango *Silencio* con guitarras). Aquí, en 1933, Gardel termina formando *un cuarteto de guitarras,* al agregar al eximio ejecutante y compositor Horacio Pettorossi, a quien conocía desde hacía tiempo (recordemos: 1915, Teatro San Martín), pero con el cual, por su condición de eterno viajante, se había reencontrado en París, haciéndolo participar en sus películas de entonces. Con este cuarteto de guitarras, como dijimos, graba la mayoría de los últimos registros realizados en Buenos Aires... Estando en Nueva York, en 1935, Gardel llama a sus últimos guitarristas, que no podrán actuar en sus filmes, pero que lo acompañarán en su gira por Centroamérica. Pettorossi no puede ir; llegan Barbieri, Riverol y Aguilar, quienes en los estudios "Víctor", por lo menos, lo pueden acompañar en la grabación de *Guitarra mía.* "Esta sería, por capricho del destino, la última grabación de su vida, cantando con esas añoradas guitarras que tanta preferencia tenían para su canto", dice Eduardo Visconti (en Revista "Buenos Aires-Tango", Nº 5, mayo-junio 1971). Sus tres fieles guitarristas lo acompañaron en su fatal viaje... (Como es sabido, del accidente de Medellín sólo se salvó Aguilar).

VII

Demandaría mucho espacio estudiar la evolución del canto gardeliano, la madurez y transformación del timbre y registro de su voz, la precisión de sus matices interpretativos, tomando como ejemplos muchas de su gran cantidad de grabaciones de sus últimos cinco años... Si nos entregamos a esta grata como intensa y extensa tarea, comprobaríamos, en efecto, que Gardel "cada día canta mejor" y, admirando sus creaciones y las reglas interpretativas que estableció y a las que se sometió, también podríamos decir, por comparación con la mayoría de los cantores de hoy, que éstos "cada día cantan peor"... Como el tango tiene la virtud de ser dramático, sentimental o humorístico, con otra serie de matices (porteño, criollo, satírico, jocoso, evocativo, lírico, rudo, amoroso, elegíaco, etc.), como el tango lo puede expresar todo, como ninguna otra música popular del mundo, Gardel no tuvo más que plegarse a esas exigencias con sus magníficas dotes artísticas: una voz privilegiada y una intuición incomparable. A esto siempre le debemos agregar aquéllas otras virtudes que revelaban su conciencia de artista riguroso, estudioso y respetuoso de los autores y del público...

El otro aspecto notable de su evolución artísticas es el de compositor. Éste sí requiere que lo tratemos con cierto detalle, porque nos revela una importante faceta del creador...

Entre 1925 y 1931, con alguna excepción, que pueden ser los tangos *Ave sin rumbo* y *Calavera viejo* y tal vez alguna canción criolla, Carlos Gardel deja de componer. Su ubicación de cantor solista, la intensidad de su trabajo, no le dejan tiempo para tanto. Las preocupaciones son muchas, crecen... Por otra parte, tiene en sus

Con Gloria Guzmán, en 1931. "Gardel tenía el don de la simpatía; era la cordialidad personificada; y hacía un culto de la amistad" (Esteban Celedonio Flores).

guitarristas también excelentes compositores (ver biografías de éstos) y todos los autores, que han aumentado en cantidad y en calidad, le ofrecen obras a raudales. Sus ganancias como cantor son grandes y suficientes, y comprende que es mejor interpretar tangos o canciones de otros, para que éstos puedan cobrar sus derechos de autor. Muchas veces sacará de algún apuro a un compositor, con las ganancias de la composición que le graba, aunque no sea del todo de su agrado... Tal era su generosidad y su sentido ético profesional.

Pero he aquí que en 1931, ante la filmación de *Luces de Buenos Aires*, a pesar de la colaboración de Gerardo Matos Rodríguez en la música y Manuel Romero en las letras, se ve obligado a componer un tango que será *Tomo y obligo*. De las circunstancias de esta notable creación fue testigo el maestro Julio de Caro, cuya orquesta interviene en el filme, y a cuyos consejos recurrió Gardel. Don Julio le ayudó en su escritura, sobre todo aconsejándole unos cambios en algunas frases, porque le había encontrado cierta semejanza con un tango de Canaro... Podría decirse que *Tomo y obligo* está en la línea dramática de *Mano a mano*.

En 1932 Carlos Gardel vuelve a Francia para filmar, entre setiembre y noviembre, *Espérame*, *La casa es seria* (corto) y *Melodía de Arrabal*. Sobre el trabajo del compositor para estas producciones, tenemos amplios testimonios de uno de sus colaboradores: Mario Battistella.

Transcribiremos primero estos conceptos del autor de *Cuartito azul*, que creemos fundamentales: "Hay dos categorías de compositores musicales: el profesional y el intuitivo. La ventaja del profesional son sus estudios, y la del segundo, su intuición. El primero conoce los sonidos melódicos y armónicos y el arte de fusionarlos para que produzcan emoción, conmoviendo nuestra sensibili-

Gardel con el tantas veces olvidado Le Pera y el director cinematográfico John Reinhardt.

dad; el segundo siente la misma inspiración sin saberla expresar... El primero puede llegar a componer sin ningún suceso, a pesar de su cultura musical, mientras que el segundo puede lograr la popularidad, aún no sabiendo componer, haciéndose escribir sus canciones por un profesional. A esta categoría de compositores pertenecía Carlos Gardel." Esta es la definición y la confirmación categórica de Gardel compositor, escrita por un poeta del tango que fue su compañero y colaborador. Estos conceptos, más otras pruebas que agregaremos, sumadas a las notas sobre el mismo tema que anteceden, deben ser las verdades definitivas sobre este aspecto de la obra de Gardel, de la cual, en más de una oportunidad, se ha dudado. Que es otra de las falsedades que se han esgrimido para destruir la figura de este ídolo popular y gran artista, que cada año se agiganta en el recuerdo y a través de sus canciones e interpretaciones. Carlos Gardel ha sido un inspirado compositor, que logró, acuciado por un trabajo febril y el inmenso deseo de conquistar posiciones universales, páginas, para nuestro cancionero, de una belleza insuperable...

Cuenta Mario Battistella en sus memorias, a propósito de la película *Espérame*, la forma infernalmente apresurada en que debió trabajar, junto con Gardel y Le Pera, en la composición de las canciones para ese filme que se rodó en 22 días. Gardel compuso los siguientes números: los tangos *Me da pena confesarlo*, con dos temas melódicos de fuerza expresiva; *Estudiante*, con una introducción lírica, con notas largas (recurso que utilizará también en *Mi Buenos Aires querido*), seguida de una única parte con ritmo de habanera; y la zamba *Criollita de mis ensueños*, más melódica que otras del mismo género en su amplio repertorio. En *Espérame* fueron colaboradores musicales de Gardel, el pianista Juan Cruz

Mateo, tal vez el guitarrista Pettorossi y el maestro cubano H. Aspiazú, que tenía su propia orquesta y es el autor de la rumba que canta Gardel *Por tus ojos negros*. Como director musical de la producción figuraba Marcel Lattés, músico francés.

Para la película medio metraje *La casa es seria*, Gardel escribió solamente un tango, *Recuerdo malevo*, con una primera parte de claro sabor arrabalero en su ritmo, y una segunda más melódica. Este filme incluye también una breve canción, *Quiéreme*, que tiene influencia centroamericana, que se supone también de Gardel, y que éste no registró en disco (La hemos escuchado de una copia del sonido del filme, que hoy se cree perdido).

La otra película filmada en Joinville (París) superior a las anteriores, tiene como principal tema musical el tango que le da título: *Melodía de Arrabal*, que posiblemente sea una de las más bellas e inspiradas composiciones de Gardel, por todo el sentimiento, evocación y melancolía que se desprende de sus frases melódicas, que prolongan y superan el estilo "arrabalero" señalado en *Recuerdo malevo*. Pero en esa película hay otro tango importante, de corte puramente dramático, que anticipa el tono elegíaco de *Sus ojos se cerraron*: nos referimos a *Silencio*. Esta música fue compuesta en colaboración con Horacio Pettorossi, que intervenía en la orquesta del filme, y quien en una oportunidad relató cómo surgió la idea del tema, cuando recorría con Gardel un cementerio francés donde descubrieron una serie de tumbas de soldados muertos en la Gran Guerra. Decidieron escribir un tango a partir de un toque de "silencio" y le comunicaron a Le Pera la idea y un primer boceto melódico, para que escribiera los versos junto a Battistella. También canta Gardel en *Melodía de Arrabal* su canción titulada *Cuando tú no estás*, siempre con los mismos letristas.

cuya primera parte (que sería de Gardel) parece inspirada en una canción criolla, mientras que la segunda (de Marcel Lattés) tiene una evidente influencia francesa. Por último, el tema criollo infaltable es *Mañanita de Sol*, canción con un bonito puente melódico cantado y con la parte principal que pareciera basada en el ritmo del gato. Esta obra es cantada en filme por Gardel a dúo con Imperio Argentina y grabada por él solo, con alguna variantes en la letra.

A propósito de *Melodía de Arrabal* escribió Battistella: "La dirección quería imponer el repertorio musical de su propiedad, o sea, composiciones de autores de la Paramount... Imperio Argentina deseaba injertar algunas de su cosecha; por otra parte, Carlos Gardel, con el afán de defender nuestros intereses comunes, protestaba enérgicamente, arguyendo que las composociones estarían a nuestro cargo, máxime tratándose de un argumento que comprendía motivos netamente argentinos... Le Pera y yo esperábamos pacientemente que pasara la tormenta para recoger los hongos... Finalmente comenzó el rodaje, pero en el "pote" musical terminó por poner la cuchara todo el mundo..." Después de mencionar las cuatro composiciones de Gardel, agrega: "*No sé porqué*, tango español cantado por Imperio Argentina, compuesto por el maestro José Sentis y que *no sé porqué* fue eliminado en el montaje (?); *La Marcha de los Granaderos* (de la película *El desfile del amor*), cuyos textos estuvieron a cargo de Le Pera y el autor de estas líneas. Evidentemente, a los directores les quedó olvidado en los archivos *La Marcha de Garibaldi...*"

En el reportaje publicado en el diario "La Nación" el 31 de diciembre de 1932, Gardel, que en la noche anterior había llegado a Buenos Aires, responde a una de las preguntas sobre sus películas, olvidándose de *La casa*

es seria: "Las *dos* son habladas en castellano y se titulan *Melodía de Arrabal* y *Espérame*. Han sido trazadas por nuestro compatriota, el autor Alfredo Le Pera, y la primera, por su ambiente netamente criollo, tengo la sensación de que va a ser un "exitazo". Su música es *casi toda original mía*. La canción *Cuando tú no estás* ha sido ecrita en colaboración con el celebrado maestro francés Marcel Lattés; otro motivo, titulado *Silencio*, en colaboración con Pettorossi, y el "leit-motiv" de la película es *exclusivamente mío*." En otro reportaje, al referirse al mismo tema, Gardel dice: "Las composiciones las improvisábamos en el set con mi amigo Pettorossi".

Es preciso recordar que, estando en Buenos Aires en 1933, Gardel da a conocer dos composiciones suyas con letra de Mario Battistella, que indudablemente habría traído de Francia: *Medallita de la Suerte*, con la música del viejo tango *Mi alhaja*, que firmara con Razzano, y *Desdén*, con una primera parte que tiende al recitativo y una segunda de quejumbrosa melodía. (También graba entonces con letra de Battistella y música de Delfino *Al pie de la Santa Cruz* y el hermoso vals de Pettorossi *Noche de Atenas*). Agreguemos que en un álbum publicado en Barcelona en homenaje a Mario Battistella, entre otras composiciones de éste en colaboración con varios maestros, incluidos Mateo y Pizarro, figuran dos valses con música de Carlos Gardel: *Declaración de amor y Esperando*.

VIII

Después de este nuevo paso cinematográfico que tanto significó para su carrera, especialmente en un plano internacional, Gardel vuelve a Buenos Aires, como ya hemos adelantado y, en 1933, realiza aquí sus últimas actuaciones. Lo hace por períodos breves en LR3 Radio

Nacional, en un espectáculo titulado "De Gabino a Gardel" en el Teatro Nacional, en algunos festivales y en varias ciudades del interior (La Plata, Bahía Blanca, Mendoza, San Juan y también en Montevideo). Además registra en Buenos Aires sus últimas grabaciones para el sello Odeón. Lo hace, como dijimos, con el cuarteto de guitarras, y con las orquestas de Castellanos y Canaro.

Quienes por entonces lo volvieron a escuchar, quedaron admirados por la calidad de sus interpretaciones, pero, sobre todo, por el prodigio de su voz que aún había perfeccionado. Un comentario de la época, entre otros, dice: "A través de las canciones que interpretó, pudimos comprobar con gran satisfacción que mantiene incólume las cualidades que lo exaltaron como el intérprete más completo de nuestro cancionero popular, elevándolo a un rango que durante muchos años ningún cantor ha podido alcanzar. Parecería que no transcurriese el tiempo para Carlitos... Hizo escuchar nuevamente esos tangos, tan suyos, *con su voz firme* que todos conocen..." (Diario "La Razón", 17 marzo 1933). En la crónica de "La Nación" con respecto al espectáculo del Teatro Nacional (aparecida el 25 de marzo) leemos: "La presencia de este artista (Gardel), como hemos dicho, constituyó la nota más destacada de la velada de ayer en el Nacional. Su reaparición ha servido para afianzar sus condiciones de intérprete indiscutido del folklore nacional, poniendo de relieve *mejores condiciones vocales* que las que se le conocían..." Parecidos conceptos pueden hallarse en diarios y revistas de la época. Esa es la verdad documentada. Carlos Gardel, en 1933, en Buenos Aires, era debidamente apreciado como la figura máxima de nuestro cancionero. También causó admiración a muchos, además de su cuidada voz y su superación de intérprete, su estado físico, su aspecto juvenil, a los 43 años: "¡Pero viejo!... le con-

testaría a un amigo. Es que el público está equivocado... ¡El que cantaba con Razzano, no soy yo, era mi hermano!"

Con respecto a sus registros de ese año 1933, de algunos de los cuales hablamos, es necesario destacar algunas interpretaciones, volverlas a escuchar, para notar la altura a que el intérprete llegaba... Su fuerte expresión dramática, sin necesidad de exageraciones, con esa sobriedad sostenida por un vigor que surgía de lo más íntimo del cantor, puede apreciarse en *Rencor, Secreto, Acquaforte, Desdén, Si se salva el pibe, Cobardía, Al pie de la Santa Cruz* y, finalmente, en su canción *A mi madre*, conmovedora como pocas. Alternándose con estas expresiones, nos encontramos con el Gardel humorista, chacotón, divertido, a través de *El que atrazó el reloj, Si soy así, Mi primer gol, Naipe marcado, Tenemos que abrirnos, Al mundo le falta un tornillo, Cara rota* y la ranchera *Me enamoré una vez*. El tono intermedio, sentimental o romántico, lo da también con los matices de su voz, alternativamente dulce, tierna, enamorada o melancólica, como en *Sueño querido, Aquellas cartas, La novia ausente, Mis flores negras, Noches de Atenas, Amante corazón, Quimera, Tu diagnóstico* y algunas canciones criollas.

Quedan aún algunos expresiones marcadamente porteñas, donde la interpretación vuelve a mostrar otro cambio, como en *Ventarrón, Naipe marcado, Araca la cana* y las milongas *"del 900"* y *Sentimental. La canción de Buenos Aires*, el tango de Azucena Maizani, y *Madame Ivonne*, son otras dos muestras de su sentimentalismo, hablándole una vez más a su querida ciudad y contando una de las tantas historias tangueras con protagonista femenina, en la que hay que señalar las diferencias entre la primera parte de la historia, más objetiva, y la piadosa expresión del estribillo.

En otra serie de estas grabaciones, Carlos Gardel

canta "a dúo consigo mismo". Es otra proeza vocal, en primera instancia, pues se trata de hacer las dos voces. Esto se logró técnicamente grabando la primera voz con el acompañamiento de las guitarras y luego, como hoy se hace con un playback, registrando la segunda voz mientras se escucha y se registra simultáneamente la primera. Las composiciones impresas con esta original experiencia son: *Cantar eterno, Rumores, Jujeña, Mañanita de sol, Una rosa para mi rosa, Angustias, La pastora, La madrugada* y *Sanjuanina de mi amor*. Nótese que la mayoría de estas canciones pertenecen al repertorio del dúo Gardel-Razzano. Alguna vez Gardel expresó que con muchas de las grabaciones del dúo no estaba conforme y esperaba poderlas superar. Finalmente se presentó la ocasión de hacerlo con él mismo...

Queda aún otro aspecto interpretativo de Gardel como nos los pone de relieve, en 1933, su insistencia y su placer en grabar una canción en francés: *Parlez moi d' amour*, y tal vez su homenaje a su tierra natal. Con esta son cinco las composiciones que grabó en el idioma galo. Pero también dos años antes canta en público y registra una canzonetta en dialecto napolitano: *Como se canta en Nápoles*. Esto, como vimos, era un viejo amor del artista. Por eso no estamos de acuerdo con la crítica de Carlos de la Púa, que le pedía que se abriera de "esas cosas raras" o que no alternara el tango "con esas macanas franco-napolitanas", porque "no nos interesan, no las sentimos..." El problema era que Carlitos sí las sentía y eso no era profanar el tango, sino intentar en otras lenguas el homenaje a expresiones de la música popular de otras latitudes. Por otra parte, lo repetimos, en cuanto a la canzonetta, era un género que Gardel gustó desde jovencito. Gardel era un artista y no desdeñaba ni atacaba nada que fuese música buena, popular o culta, y así lo analizará

Terig Tucci, con quien asistía a conciertos en Nueva York. Este aspecto "universal" en el repertorio de Gardel existió desde los primeros tiempos, con cierto tipo de canciones folklóricas americanas, y luego con el shimmy y el fox-trot estadounidense (hasta *Rubias de New York*), el fado portugués, el pasodoble español, la jota, la rumba... Y el artista buscaba, en estos géneros dispares, dar con el sabor exacto de cada uno. Un espíritu especial pone, sin duda, al vertir en castellano los shimmies y los fox-trots. Busca la gracia española al encarar varios pasodobles. Y dentro de lo español también, qué decir de *Lejana tierra mía* y *Los ojos de mi moza*. Tampoco le fue difícil adaptarse al ritmo y exaltación de las rumbas *Por tus ojos negros* y *Sol tropical*...

IX

Retomaremos ahora su producción autoral, correspondiente a las películas filmadas en Norteamérica. La primera, cuyo rodaje se realizó en el mes de mayo de 1934, fue *Cuesta abajo*.

En dicho filme, con argumento y "letras" únicamente de Alfredo Le Pera, dirigido por el francés Louis Gasnier, Gardel tuvo como colaboradores musicales a los maestros Alberto Castellanos y Terig Tucci, éste último previamente orquestador de los programas que el Zorzal realizara por la National Broadcasting Company. Es este maestro quien, precisamente, nos ha informado personalmente, en su último paso por nuestra Capital, sobre preciosos detalles de su labor en común con Gardel, muchos de los cuales, por suerte, llegó a publicar en su libro *Gardel en Nueva York* (Webb Press, New York, 1969). De éste conviene transcribir primero lo relacionado con la orquesta acompañante en los programas de la NBC, dirigida por

Hugo Mariani, con las orquestaciones del propio Tucci:

"La primera pieza que se ensayó fue *Buenos Aires*, la canción que debía servir de rúbrica. Ante una orquesta de esas dimensiones, temeroso Gardel de que se entrometiera demasiado y entorpeciera así su labor de intérprete, oía el acompañamiento con mucha atención y cierto recelo, mientras cantaba la letra en voz baja. No toleraba que nada pudiera inmiscuirse en su canto, y de vez en cuando echaba miradas furibundas en dirección a los músicos. Era obvio que el artista consideraba a la orquesta como el grupo de oposición... y lidiar con esta pandilla de músicos no era tarea fácil. Estaba acostumbrado a cantar con guitarras, que acompañaban al cantante en los términos más simples, a veces ingenuos, enteramente subordinadas a la fantasía o al antojo del intérprete... Hasta entonces Gardel no había cantado nunca con una orquesta de treinta profesores, como la que enfrentaba esa tarde, y muy pocas veces con orquesta alguna, en cuyo caso el acompañamiento orquestal siempre había sido apenas un murmullo tímido, apocado, reduciéndose a llenar los huecos de la melodía, algunas veces con verdaderos virtuosismos instrumentales, pero generalmente con chácharas anodinas, insustanciales... Antes de comenzar a escribir las instrumentaciones, yo había tenido la precaución de estudiar una cantidad de discos de Gardel con acompañamiento de orquesta. Con raras excepciones, los encontré inadecuados. Acostumbrado a la estética de la instrumentación norteamericana (la introducción del micrófono trajo grandes modificaciones en el arte de orquestar para la radio y el disco) esa premisa gardeliana de timidez musical era difícil de aceptar. Sin embargo, no podíamos contrariar demasiado los deseos del intérprete, introduciendo bruscamente combinaciones sonoras a las que no estaba acostumbrado."

Después recoge Terig Tucci estos consejos del maestro Castellanos, cumplida la primera emisión: "Carlos quedó muy bien impresionado por su labor. Quisiera, sin embargo, si me lo permite, hacerle algunas advertencias para su propio bien... Como usted sabe, yo conozco a Gardel desde hace muchos años, y en inifinidad de ocasiones hemos colaborado en programas radiales y grabaciones de discos. A juicio de Gardel, el mejor acompañamiento para su canto es el de guitarras. Sus preferencias armónicas, como usted habrá podido observar, son los exiguos acordes mayores y menores que sus guitarristas llaman primera, segunda y tercera, correspondientes a los acordes de tónica, dominante y subdominante, respectivamente. Dentro de esa magra limitación de recursos sonoros se encuadran las necesidades armónicas de Gardel. Él no está acostumbrado a la orquesta, particularmente al uso que se hace de ella en los Estados Unidos; y mucho menos a ciertas sutilezas armónicas que él no siente. La armonía moderna está proscripta para él... La melodía reina suprema y cualquier procedimiento armónico que pudiera alterar este axioma, tropieza con la más completa e inmediata hostilidad del artista..."

Para el filme *Cuesta abajo* Gardel compuso el hermoso tango del mismo título que, como *Tomo y obligo*, prolonga la línea dramática de *Mano a mano*. El otro tango de la película, en cambio, *Mi Buenos Aires querido*, a excepción de su introducción (que ya la comparamos con la de *Estudiante*), es más rítmico, más "milonguero", y lo situaremos en el estilo de *Melodía de Arrabal*. Hay un vals también, *Amores de estudiante*, con marcada influencia francesa, de gran belleza melódica, que comienza y termina con el mismo recurso de la introducción lenta con notas alargadas: "Hoy un juramento / mañana una traición / amores de estudiante / flores de un día son..."

En un pasaje del filme, en el café, Gardel baila un tango sin letra, que después repetirá en otra escena de *Tango Bar*, y que será editado con letra con Alfredo Le Pera con el título de *Viejos tiempos*. Es un tango de corte clásico, de ritmo bien marcado para el baile, cuyo comienzo tiene reminiscencia de la primera frase de *Naipe marcado*, de Angel Greco. La segunda parte nos hace recordar ciertos tangos de Canaro. Y todavía hay una parte de un tango, que Gardel canta en la escena del *Brindis*, que bien podría llevar ese título. Algunos acostumbran a titularlo *Impía*, no sabemos por qué, y otros *Labios rojos*, palabras tomadas del primer verso. José Le Pera aseguraba que ese tango existió completo. La verdad que es un trozo lírico de gran inspiración que más bien tiende a la canción, a la manera de *Cuando no estás*. Por último, la cuota de la canción criolla está llenada con creces: Gardel canta su cifra *Criollita decí que sí*, con semejanza a la cifra de Martino *Para quererte nací*, semejanza difícil de evitar en un tipo de composición de forma fija, pero que no obstante tiene hallazgos melódicos en un segundo tema. Carlos Spaventa canta también, en las escenas de la estancia, *En los campos en flor*, zamba, y *Olvido*, estilo, editadas póstumamente.

Los dos tangos del siguiente filme, *El Tango en Broadway* (julio 1934), también dirigido por Gasnier y con los mismos colaboradores musicales, son tangos de excelente factura melódica, *Golondrinas* y *Soledad*, que contribuyen a revelar la personalidad del compositor Gardel, ligados a otros inmediatos. La zamba *Caminito soleado* utiliza también el recurso de la introducción y cierre más melódico. Y en este filme la novedad es la inclusión de un fox-trot, género norteamericano al cual, como vimos, Gardel había sido afecto, desde los shimmies y fox-trot de autores nacionales de los años 20, hasta el *Manos brujas*, de Aguilar,

Después recoge Terig Tucci estos consejos del maestro Castellanos, cumplida la primera emisión: "Carlos quedó muy bien impresionado por su labor. Quisiera, sin embargo, si me lo permite, hacerle algunas advertencias para su propio bien... Como usted sabe, yo conozco a Gardel desde hace muchos años, y en inifinidad de ocasiones hemos colaborado en programas radiales y grabaciones de discos. A juicio de Gardel, el mejor acompañamiento para su canto es el de guitarras. Sus preferencias armónicas, como usted habrá podido observar, son los exiguos acordes mayores y menores que sus guitarristas llaman primera, segunda y tercera, correspondientes a los acordes de tónica, dominante y subdominante, respectivamente. Dentro de esa magra limitación de recursos sonoros se encuadran las necesidades armónicas de Gardel. Él no está acostumbrado a la orquesta, particularmente al uso que se hace de ella en los Estados Unidos; y mucho menos a ciertas sutilezas armónicas que él no siente. La armonía moderna está proscripta para él... La melodía reina suprema y cualquier procedimiento armónico que pudiera alterar este axioma, tropieza con la más completa e inmediata hostilidad del artista..."

Para el filme *Cuesta abajo* Gardel compuso el hermoso tango del mismo título que, como *Tomo y obligo*, prolonga la línea dramática de *Mano a mano*. El otro tango de la película, en cambio, *Mi Buenos Aires querido*, a excepción de su introducción (que ya la comparamos con la de *Estudiante*), es más rítmico, más "milonguero", y lo situaremos en el estilo de *Melodía de Arrabal*. Hay un vals también, *Amores de estudiante*, con marcada influencia francesa, de gran belleza melódica, que comienza y termina con el mismo recurso de la introducción lenta con notas alargadas: "Hoy un juramento / mañana una traición / amores de estudiante / flores de un día son..."

En un pasaje del filme, en el café, Gardel baila un tango sin letra, que después repetirá en otra escena de *Tango Bar*, y que será editado con letra con Alfredo Le Pera con el título de *Viejos tiempos*. Es un tango de corte clásico, de ritmo bien marcado para el baile, cuyo comienzo tiene reminiscencia de la primera frase de *Naipe marcado*, de Angel Greco. La segunda parte nos hace recordar ciertos tangos de Canaro. Y todavía hay una parte de un tango, que Gardel canta en la escena del *Brindis*, que bien podría llevar ese título. Algunos acostumbran a titularlo *Impía*, no sabemos por qué, y otros *Labios rojos*, palabras tomadas del primer verso. José Le Pera aseguraba que ese tango existió completo. La verdad que es un trozo lírico de gran inspiración que más bien tiende a la canción, a la manera de *Cuando no estás*. Por último, la cuota de la canción criolla está llenada con creces: Gardel canta su cifra *Criollita decí que sí*, con semejanza a la cifra de Martino *Para quererte nací*, semejanza difícil de evitar en un tipo de composición de forma fija, pero que no obstante tiene hallazgos melódicos en un segundo tema. Carlos Spaventa canta también, en las escenas de la estancia, *En los campos en flor*, zamba, y *Olvido*, estilo, editadas póstumamente.

Los dos tangos del siguiente filme, *El Tango en Broadway* (julio 1934), también dirigido por Gasnier y con los mismos colaboradores musicales, son tangos de excelente factura melódica, *Golondrinas* y *Soledad*, que contribuyen a revelar la personalidad del compositor Gardel, ligados a otros inmediatos. La zamba *Caminito soleado* utiliza también el recurso de la introducción y cierre más melódico. Y en este filme la novedad es la inclusión de un fox-trot, género norteamericano al cual, como vimos, Gardel había sido afecto, desde los shimmies y fox-trot de autores nacionales de los años 20, hasta el *Manos brujas*, de Aguilar,

Un fox-trot inolvidable, y cuatro mujeres, 'Rubias de New York': Peggy, Betty, Julie, Mary, ángeles inmortalizados por Gardel.

del 28, o el *Yo nací para ti, tú serás para mí*, de Brown y Freed. Para componer *Rubias de New York*, según cuenta Terig Tucci en su libro, Gardel buscó inspiración escuchando discos y yendo a ver espectáculos musicales, pero por entonces imperaba un tipo de fox lento y melancólico, derivado del momento que se vivía en un país que sufría la llamada "great depression". Pero encontraron un ejemplo en *Happy Days Are Here Again* (Vuelven los días felices), porque "la película debía ser de carácter ligero, voluble, superficial." [...] "Gardel se proponía escribir algunas canciones al estilo norteamericano...

"Mientras trabajábamos en las canciones que integrarían la película... apareció Le Pera con una idea para la canción norteamericana, las primeras líneas del fox-trot *Rubias de New York*, que dicen: Peggy, Betty, Julie, Mary, / rubias de New York... Armado con esas dos líneas, Gardel no tuvo dificultad en improvisar una melodía de carácter ligero y alegre, con ritmo de fox-trot movido. Me quedó luego a mí, en mi carácter de músico y conocedor del ambiente, el desarrollar y armonizar la melodía y darle ciertos rasgos locales... La canción gustó en el mundo de habla hispana, pese a estar fuera del estilo interpretativo de nuestro artista. Lá gracia criolla que Gardel le infundió era más que suficiente para compensar su falta de autenticidad..."

"Debemos hacer notar que la canción tiene algunos errores fonéticos, que tal vez conspiraron contra su mejor aceptación, particularmente en los Estados Unidos. La acentuación de los nombres propios es correcta en la primera parte de la canción. El estribillo comienza con las palabras: «Es como el cristal la risa loca de Julí»". Este nombre propio debía escribirse *Julie*, diminutivo de Julia,

y el acento fonético debió caer en la primera sílaba, Júlie, y no en la segunda, como aparece en la canción: Julí.

"Este mismo error se presenta en otros pasajes de la pieza. Donde debiera decir Péggy es Peguí; Máry es Marí; Bétty es Bettí. Llamé la atención de Gardel y Le Pera sobre esta discrepancia. Le Pera aducía —y con razón— que el defecto era musical. Gardel no quería cambiar la "cantabilidad" de la frase musical que inicia el estribillo, con lo cual se produjo un "impasse" que no pudo resolverse nunca... Se acercaba el día de la grabación y estábamos todavía con los acentos imperfectos. Por fin, tratando de salir de este obstáculo, yo sugerí que Gardel prolongara ligeramente el nombre *July*, con lo que se encubría un poco el acento agudo. Así se hizo, y si bien el número salió aceptable, una cierta gracia de la composición fue sacrificada a causa de la obstinación de los dos hombres."

Casi una película por mes filma Gardel en los estudios de Long Island: en diciembre de 1934 *The Big Broadcast of 1935*, denominada en castellano *Cazadores de estrellas*, donde aparecen todos los artistas contratados por la Paramount para la temporada inmediata; en enero de 1935 *El día que me quieras* y en febrero de 1935 *Tango Bar*. A propósito de estas películas, escribió Tucci, después de decir que "los argumentos de Le Pera progresaban" (los estaba escribiendo mientras Gardel se había trasladado a Francia), pero "no así las ideas para las canciones, el lugar en que debían aparecer, el carácter de la letra, que dependían enteramente del arbitrio de Gardel. Esto es lo más difícil de la labor; Le Pera tenía que escribir a veces una docena de letras antes de que aquél le diera su conformidad. Lo mismo ocurría con la música. *Las exigencias de Gardel* eran inconcebibles." Con respecto a sus obligaciones especifica el maestro Tuc-

ci: "La tarea más importante que tenía ante mí, era preparar el material de música para su publicación; luego corregir las pruebas de la edición final y reorquestar algunas de las canciones para la grabación de discos, que tendría lugar en los estudios de la Víctor, al terminar el rodaje de las cuatro películas..." En otro pasaje leemos: "Le Pera escribía sus argumentos con la cooperación de Gardel, siempre en busca de algún pasaje que pudiera motivar la inserción de una canción, una tonada, un tango, y todo esto debía llevar su aprobación. En muchos casos, él mismo sugería frases para cantar, versos, títulos. Y cuando se encontraba una situación prometedora, sus caras se iluminaban con el regocijo del niño que acaba de recibir un regalo..."

Cazadores de estrellas contiene un sketche protagonizado por Carlos Gardel. En él se incluye la canción-campera *Apure, delantero buey,* que, como su nombre lo insinúa, está inspirada en *El carretero,* de Arturo de Navas. Había una razón para ceñirse a ese modelo: era la canción criolla que más aceptaba el público extranjero y el cantor la mantuvo siempre como "caballito de batalla" en toda su carrera. El tango *Amargura,* que Gardel canta en un ambiente de pulpería o rancho, después que llegó con la carreta y con un regalo para su amor, a quien sorprende con otro, está dentro de la línea lírica de *Golondrinas* y *Soledad* que se prolongará, por ejemplo, en *Volver.* (En una carta a su apoderado Delfino escribió Gardel: "El asunto de *El carretero* debes resolverlo cuanto antes, porque el día menos pensado puede presentarse la oportunidad de hacer algo bueno con eso.". Y más adelante insiste: "Si el asunto del *Carretero* depende de Glücksmann hacé un trabajo para que me lo ceda, sin demostrar un interés exagerado. A ellos no les sirve para nada y para mí es un buen elemento de trabajo y de pre-

sentación." En otra carta habla del tango *Amargura* —que grabara junto con los temas de *Cuesta Abajo* y de *El Tango en Broadway*— "que cantaré en la película inglesa, pero éste no cuenta todavía porque no saldrá hasta dentro de mucho tiempo." Ya en abril de 1934 escribía: "La Paramount tiene el deseo firme de hacerme hacer algo en inglés. He comprado el Linguaphone y todos los días tomamos una hora de lección..." El 20 de marzo de 1935, cuando graba sus últimos discos, vuelve a hacer dos pruebas con *Amargura* y otra con el mismo tango con el estribillo en inglés, con el título *Cheating muchachita*, que no fue editado y cuya prueba está en poder del actor Rolando Chaves. Se trataba de un ensayo que, al parecer, no fue satisfactorio).

A propósito de ese problema de cantar en inglés, debemos hacer notar que se planteaba por segunda vez, y en esta oportunidad Gardel parecía transar con dicha exigencia, pues veía las perspectivas que esto le abriría en la cinematografía. Pero también Tucci cuenta que la gerencia de la NBC, con motivo del éxito de los programas del cantor dirigidos especialmente a la colonia latinoamericana de Nueva York, quiso abarcar al público norteamericano, proponiéndole a Gardel que cantara en inglés... "El artista desconocía el idioma y temía que cantar en un idioma que le era extraño pudiera parecer presuntuoso. Se prestó, sin embargo, al experimento que se hizo... Algunos de los estribillos de las canciones argentinas, los que mejor se adaptaban, se tradujeron al inglés y se escribieron fonéticamente... Después de una o dos audiciones, Gardel se negó a continuar con sus esfuerzos de cantar en un idioma que le era totalmente desconocido. Había, en verdad, poderosas razones de sinceridad profesional en su negativa.

"Cómo voy a cantar —explicaba Gardel— palabras

Amado Nervo inspiró a Le Pera. De la canción a la película: **El día que me quieras.** Lo acompañan Lusiardo y Peluffo.

que no entiendo, frases que no siento. Hay algo en mí que vibra al sonido de palabras que me son familiares, que están hondamente arraigadas en lo más íntimo de mi ser; palabras que aprendí en mi niñez, que tienen el significado de cosas muy nuestras, imposible de trasmitir... Mi idioma, señores, es el español... o mejor aún, el porteño. La pregunta ¿Me quieres? no contiene para mí la emoción que se vuelca en la misma pregunta porteña ¿Me querés? El pronombre *vos*, en lugar de *tú*; el verbo *vení*, en lugar de *ven*... ¡Qué pena, amigos, que no pueda satisfacer vuestros deseos! ¡Yo sé cantar solamente en criollo!

"Todos nosotros, inclusive los director de la NBC allí presentes, nos quedamos callados, sin saber qué decir. Todos comprendimos y respetamos *la integridad del artista.*"

Por esta época, en más de una carta Gardel habla de su trabajo como compositor, pero como siempre hay premura, escribe a Delfino para que le diga a Alberto Castellanos que se prepare: "Que se esté listo, cosa de no perder tiempo cuando llegue la ocasión. Decile que si ve alguna música interesante que consiga autorización del autor, siempre que sea inédita. Decile que prepare algunas melodías para relleno de película y que hay que hacer buenas partituras para poder dar un acompañamiento musical brillante a los filmes. En cuanto a los tangos, sólo si se tratara de algo fenómeno debe traerlo. *Yo prefiero hacerlos, caso contrario.*"

Pasemos ahora a *El día que me quieras*, título que, como la bella canción homónima, está inspirado en un poema de Amado Nervo, uno de los poetas preferidos de Le Pera. Esto respondía a una exigencia de poner ingredientes para los países centroamericanos, que explica también la inclusión de una rumba: *Sol tropical*, cuya

música debió escribir exclusivamente Terig Tucci. El tango *Volver*, como lo adelantamos, se identifica con una línea melódica gardeliana. La canción leit-motiv es un verdadero hallazgo lírico que ofrece una gran posibilidad de lucimiento a Gardel-intérprete. Una aria en dos por cuatro, terriblemente dramática, es *Sus ojos se cerraron*, una queja conmovedora. Y la canción criolla está representada por *Guitarra mía*, tema tradicional desde la época de los payadores, para la cual Gardel pudo haber recordado especialmente su composición *Suena guitarra querida*, y por *Suerte negra*, que canta en la cómica escena con Tito Lusiardo y Manuel Peluffo. La misma música, con otros versos, fue editada como *En los campos en flor*, zamba. Transcribimos a continuación, porque nos parecen documentación importante, algunos párrafos más del libro de Terig Tucci, en los que se refiere a algunos detalles de la creación de las composiciones para el filme...

"Regresamos al departamento de Middletowne. Gardel estaba ensimismado, entregado a hondas reflexiones, sin proferir una palabra. La composición de los números musicales que debían integrarse a la película lo tenía preocupado. Y hasta ahora se tenía muy poco material de música preparado.

" Para su tango dramático, que cantaría en la escena de la muerte de Margarita, su esposa, Gardel buscaba un grito emocionado de angustia que exteriorizara su inmenso dolor. Le Pera le había dado ya una idea del género de canción que debía comentar esta escena, y había sugerido sus dos primeras líneas: 'Sus ojos se cerraron / y el mundo sigue andando'. En posesión de esas líneas, Gardel no tuvo ninguna dificultad en inventar la melodía con la que se inicia el tango, que, si bien es más o menos de giros familiares, expresa admirablemente el infausto momento.

"En la segunda frase: 'Y el mundo sigue andando', nos encontramos con algunas dificultades. Gardel quería descender la curva melódica en la palabra 'andando' a un si bemol, lo cual hubiera hecho —a mi juicio— un giro melódico de lugares comunes. Yo insistía que descendiera a un si natural, para poder introducir un acorde que armonizara la melodía con la tensión dramática que requería el momento; pero Gardel se obstinaba en su si bemol, lo cual planteaba un problema que parecía insoluble. Naturalmente, Gardel tenía en estos casos la última palabra, y nosotros —Le Pera estaba de mi parte— no tuvimos más remedio que acceder a sus deseos.

"Sin embargo, cuanto más pensaba en ese pasaje, más me apenaba renunciar al soberbio efecto que ese 'si natural' me proporcionaba. Ejecutamos las dos versiones en el piano y tratamos de convencer a Gardel de la enorme diferencia de poder expresivo que existía entre ambas versiones. Con la ayuda de Le Pera conseguimos que Gardel consintiera, condicionalmente, a nuestra concepción de esa frase musical, reservándose el derecho de estudiar el asunto más a fondo. Sabíamos que Gardel —a pesar de ser siempre refractario a lo que él llamaba armonías estrafalarias— se plegaría finalmente a nuestro punto de vista." (Sigue un análisis técnico del trabajo de armonización).

. . . . . .

"Nos encontrábamos un poco atrasados en la composición de las canciones nuevas, si bien, con excepción de algunas modificaciones que debían ser hechas en la canción homónima de *El día que me quieras*, el resto del material musical que debía formar parte de las dos películas en producción, estaba concluido. Empero, la ar-

diente búsqueda de nuevos motivos continuaba con toda intensidad. Como dijimos en otra ocasión, Gardel estaba obligado por contrato a escribir y cantar cuatro canciones por película. La única manera en la que Gardel podía componer sus canciones era cantándoselas al músico para que éste las anotara en el pentagrama. Cuando estaba yo presente no tenía dificultad alguna para transcribir los motivos que creaba su imaginación. Pero, más de una vez, sintiéndose inspirado, se le ocurría alguna melodía, que por estar yo ausente, e inhábil Gardel de anotarla en el pentagrama, se perdía irremediablemente, con su consiguiente contrariedad. Muchas veces llegaba yo a su casa para encontrarme con un Gardel compungido que me decía casi colérico: —Anoche, después de acostarme, se me ocurrió una idea para una linda melodía de tango. La canté y volví a cantarla veinte veces para que se me grabara en mi mente y hasta lo desperté a Le Pera para cantársela y para que me ayudara a recordarla cuando vos llegaras...

"Pero cuando llegaba yo, Gardel no podía rememorar las notas de su tango; todos sus esfuerzos eran vanos. Su tango se había disipado en las nubes con la misma facilidad con que lo había concebido. Tampoco podía ayudarnos Le Pera, que pugnando por penetrar su cofre de memorias miraba en el espacio con el ceño fruncido, dando golpes a la mesa que nos decían con toda claridad que la melodía se había esfumado irreparablemente. ¡Era desesperante!

"Creemos haber dicho antes que Gardel no sabía música; nunca había tomado una lección de música ni de canto en su vida. Con excepción de unos pocos acordes simples de guitarra —multiplicados por la salvadora cejilla— no podía diferenciar entre una corchea y una berve, y mucho menos escribirlas... Pero si Gardel carecía

de educación musical, lo compensaba con creces su talento innato, su admirable percepción melódica —no así en cuestiones de armonía. ¡Todos sus colaboradores admirábamos su maravillosa, sorprendente intuición!

"Su método de composición consistía en improvisar con su canto una frase melódica sobre alguna línea poética que Le Pera le suministraba. Gardel urdía mejor su melodía cuando se encontraba con una bella frase como... 'Golondrinas de un solo verano', 'El día que me quieras' o algo similar. Tratando de obviar su imposibilidad de escribir música, concebimos un sistema de simple anotación que, si bien, lejos de ser perfecto, ayudaba a nuestro artista a retener los frutos de su inspiración.

"Gardel tenía la costumbre de buscar en las teclas del piano —él favorecía las teclas blancas— las notas de su canción, un fragmento, generalmente tres o cuatro compases. Al encontrarlas colocaba en ellas pedazos de papel, dispuestos por orden alfabético. Por ejemplo: comenzaba con la primera nota de la melodía y le pone la letra A; a la segunda nota, la letra B; a la tercera C; y así sucesivamente. Para determinar la duración de las notas maquinábamos un sistema con números: una semicorchea llevaba debajo de la letra el número 1; una corchea, el número 2; una negra el 3 y una blanca el 4.

"Hicimos un poco de práctica en el piano hasta que Gardel comprendió perfectamente el sistema. De allí en adelante, todas las mañanas al llegar a su casa, encontraba el piano "empapelado" con alguna melodía que se le había ocurrido la noche anterior y que, dicho sea de paso, ya se le había olvidado, pero que podíamos evocar ahora por medio de nuestro sistema. Gardel estaba encantado con la sencillez de este método de anotación musical. Era rara la mañana que no me encontrara yo con el piano forrado de papel. Como es de suponer, la mayor parte de

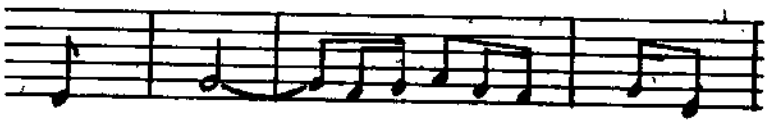
estas melodías se deshechaban por una causa u otra. La melodía que la noche anterior le había parecido un hallazgo, unas pocas horas después resultaba trivial.

"Una mañana me encontré con el estribillo del tango *Volver*. Gardel lo había anotado de esta manera: A. B. C. D. E. F. G. H. I. etc...

2. 4. 1. 1. 2. 1. 1. 1. 2.....

la cual corresponde a esta anotación musical:

A	B	C	D	E	F	G	H	I
2	4	1	1	2	1	1	1	2



Vol ver con la frente mar chi ta

Desde luego, nuestro objeto no era proponer un nuevo sistêma de anotación musical, sino simplemente proporcionarnos un método para poder identificar más tarde la melodía. Y el sistema, imperfecto como era, satisfacía nuestro propósito. Otras canciones de Gardel que vieron su luz primera con este método, fueron: *Lejana tierra mía* y *Arrabal amargo*, de *Tango Bar*; y *Apure delantero buey*, de *Cazadores de estrellas*.

"No terminaba aquí, sin embargo, la labor de composición. Lo que se había logrado hasta ahora era solamente un motivo, el germen de una idea. Faltaba aún desarollarla, sacarle el máximo partido posible dentro de la unidad, simetría y contraste, según los principios de estética musical. Nunca como en estas labores se puede

aplicar con más justicia el dicho norteamericano que mencionamos antes: 'Una buena obra de arte es el producto del 10 % de inspiración y el 90 % de transpiración'.

"Este fue particularmente el caso de la canción *El día que me quieras*. El metro heptasílabo con que se inicia el refrán: 'El día que me quieras, / la rosa que engalana', se repite catorce veces en el curso de la canción; a pesar de que ésta posee un interés melódico singular, ello no es suficiente para ocultar su pobreza rítmica. Gardel advertía la deficiencia, la monotonía desesperante que resultaba de la múltiple repetición del mismo metro. Le Pera nos salvó del atolladero escribiendo unas líneas en verso libre para el final. Esta larga frase, añadida a los versos de tres líneas de la primera parte, rompe la monotonía de los heptasílabos, redime la canción y la transforma en una pequeña joya musical.

"Cuántas veces, en sus horas de febril creación, de triunfos e incertidumbre, aquilatando sus últimos esfuerzos, encontrábamos a nuestro artista desalentado y oprimido por la duda. Afortunadamente, su capacidad infinita de laboriosidad, y su infalible arbitrio artístico le conducían inevitablemente a escoger lo superior o deshechar todo aquello que pudiera tener aun la más leve marca de puerilidad.

"Nosotros, los que hemos sido partícipes de sus emociones e inquietudes, recordamos reverentes estas pruebas inequívocas de su genio. Un don que sólo Dios puede conceder."

La última película de Gardel, *Tango Bar*, contiene dos hermosos tangos: *Por una cabeza* y *Arrabal amargo*, éste con evidente parentesco, en letra y en música, con *Melodía de Arrabal*, aunque más refinado, menos "arrabalero", matizado con el lirismo de *Soledad*, el todo identificándose como un auténtico producto gardeliano. Gracias

a la ductilidad que tiene nuestro tango, Gardel logra un acierto musical con los dos temas de *Por una cabeza*, tan adecuados a la letra. Y aquí conviene trascribir esta anécdota contada por Tucci:

"Suena el teléfono a las tres de la mañana. Medio dormido levanto el receptor y oigo la voz de Gardel que me dice con evidente satisfacción:

—Che, viejo, acabo de encontrar una melodía macanuda para el tango *Por una cabeza*.

Y procedió a cantármela ipso facto. No sé si sería porque todavía no me había despertado del todo, que al oír por teléfono el fruto de su inspiración, ni la melodía ni la letra me hicieron mucha impresión; y así se lo dije. Algo amoscado, Gardel me contestó con su fina ironía:

—Mirá, Beethoven, vos te quedás con tus corcheas y semifusas; pero no te metás conmigo en asuntos de 'matungos'.

" Me causó gracia la comparación beethoveniana y comprendí que nadie como él —carrerista empedernido y dueño de un dispendioso stud— podía hablar con más autoridad de temas hípico; nadie como él podía conocer la emoción del jugador de ver a su caballo llegar victorioso al disco, ni sentir el desaliento de verlo flaquear en el momento mismo en que un supremo esfuerzo lo hubiese colocado en la categoría de ganador... Sí, creo que Gardel tenía razón. Yo me quedo con mis corcheas. Además, yo sabía que, lo mismo que otras canciones que nos parecen triviales al principio, el genio de Gardel ennoblecería este tango hípico y lo elevaría a una altura insospechada."

Tango Bar incluía también dos composiciones de otro género, que Gardel debía cantar en un cuadro de inmigrantes españoles; era esto una imposición o sugerencia de la productora, aceptada por todos, para poder co-

merciar mejor la película en España. *Lejana tierra mía* es una bellísima canción, con un tema principal que parecería partir de un ralentado de pasodoble, por lo que su melodía se asegura el sabor hispánico. Otro hallazgo es el pequeño refrán ("El balcón ya no está...") terminado en notas graves. En cuanto a la jota *Los ojos de mi moza*, ceñida al género, parece ser que las coplas fueron musicalizadas por Gardel y la parte para orquesta sola creada por el maestro Terig Tucci, y está firmada por ambos.

Entre las últimas grabaciones realizadas por Gardel en Nueva York, incluyó otro tango suyo que no podría ubicarse en ninguna de estas últimas películas. Sólo podría haber cabido en *Cuesta abajo*, por su línea argumental, o tal vez fuera pensad, y luego descartado, para uno de los sketchs de *Cazadores de estrellas*. O bien estaría previsto para alguna de las futuras películas. Lo cierto que *Volvió una noche* es un característico tango sentimental de Gardel que insinúa el final de un argumento en los versos de Le Pera. Y lo podemos ubicar en la línea que vinimos subrayando con *Golondrinas, Soledad, Cuesta abajo, Volver* y *Arrabal amargo*.

No dejaremos de citar otros dos tangos póstumos que quedaran en poder de Terig Tucci: *Amor* (con letra de Luis Rubinstein posterior) y *Evocación* o *Recordando* (con letra de Alfredo Le Pera), de los cuales podemos hacer también el elogio, no así con *Noche estrellada* (con letra de Le Pera y en colaboración con Terig Tucci, quien lo habría entregado al hermano del poeta, José Le Pera, quien estuvo en tratos para su edición). Desconocidas también citaremos cuatro composiciones de Gardel con la colaboración poética de Mario Battistella, cuatro valses; *Esperando, Declaración de amor* y *Le destin* y *Faiblaisse* (en francés). Asimismo, en ciertas ediciones, se anunciaba

la publicación póstuma de una zamba de Gardel y Le Pera titulada *Campo*.

Cerraremos este capítulo dè Gardel compositor, tema que de esta manera creemos definitivamente aclarado, con otras dos opiniones periodísticas y una declaración del mismo Gardel. El periodista Silvestre Otazú, afirmando que Gardel no sólo era un cantor de voz melodiosa, sino que también había en él pasta de músico popular, atribuye la negación de esto último a un "solemnísimo filisteísmo". Otro periodista, en la revista "Radiolandia" del 20 de junio de 1936, escribía: Su condición de compositor de la música de sus canciones, le obligaba a varias horas diarias de contracción, y así pudo producir una cifra pocas veces igualada. Muchas personas se han interesado por conocer la veracidad acerca de la condición de compositor de Gardel, y esto obliga a certificar que, aunque no conocía música en un sentido profesional, Gardel supo rodearse de músicos que interpretaron con toda fidelidad los motivos que él creaba. Así, pues, no cabe discusión en este aspecto, y cualquiera que se tome el trabajo de someter esas músicas a un detenido estudio, observará el parentesco que las individualiza y las relaciona". (Que es lo que modestamente hemos tratado de hacer).

Por último, he aquí las declaraciones de Carlos Gardel a un cronista, durante la filmación de *Tango Bar*, quien le preguntara sobre su manera de componer: "Cuando tengo que componer un vals o un tango para una de mis películas lo primero que hago es compenetrarme bien de la situación, de los motivos que impulsan la acción; de ello deduzco el grado de sentimiento o de alegría que debe inspirar la canción, y sin pensar en palabras empiezo a tararear hasta que doy con la melodía que juzgo apropiada para la ocasión. Entonces llamo a mi simpático

amigo Alfredo Le Pera, autor de todas mis películas, y con su ayuda y la del pianista, poco a poco empiezo a componer; a veces ello nos toma una hora, dos... y en algunas ocasiones la falta de inspiración nos obliga a suspender el esfuerzo, para reanudarlo al día siguiente... No cabe duda de que yo tengo una ventaja sobre los otros compositores, pues yo compongo mis canciones para mí, mientras que los otros lo hacen para Bing Crosby, José Mojica, Ramón Novarro, etc., y es evidente que la tarea de ellos tiene que ser más difícil que la mía."

X

Indudablemente, ante las grandes interpretaciones que Carlos Gardel hacía de sus propias composiciones en sus filmes, conseguía que los espectadores ni pensasen en su labor autoral: el cantante estaba siempre en primer plano. Hay que convenir que era, en este sentido, un excepcional cantante, pues cada una sus canciones gozaban de su arte interpretativo, no sólo por la ya reconocida calidad de su voz, sino también por sus matices y por la expresividad de su rostro. Cada una estaba ubicada anímicamente en el momento dramático que pedía el libreto. Recordemos, en *Luces de Buenos Aires,* al gaucho evocador cantando *El Rosal* o la confesión dramática con *Tomo y obligo*. En *Melodía de Arrabal,* cuando canta el tango homónimo, en el ambiente propicio, y después de un breve monólogo sobre el barrio, logra una perfecta imagen del porteño evocando sus calles, cantándoles con un irreprimible amor. *Cuesta abajo* está reflejado en el llanto de su voz y la angustia y el dolor del rostro. *Mi Buenos*

Aires querido muestra al mismo protagonista en una canción de esperanza, de reiniciación de la vida en la ciudad natal. De la película *El Tango en Broadway* sólo tomaremos el ejemplo de *Soledad,* en un incomparable momento en el que expresa, asomado a la noche, la ausencia de la mujer amada y las torturantes horas que no pasan. En *El día que me quieras* todas las intervenciones del cantor son ejemplares; la canción homónima forma parte de un cuadro romántico acertado, elevada expresión lírica del muchacho enamorado; *Sus ojos se cerraron* es una de las más dramáticas y conmovedoras interpretaciones de esa época del cine, comparable a la famosa creación de Al Jolson con Mammy; *Volver,* expresión del hombre maduro que repasa su pasado. En *Tango Bar* son también de antología las interpretaciones de *Por una cabeza* acompañando cada verso con la justa expresión y gesto, y la de *Arrabal amargo,* más estática y más interior, tal vez, que aquella más cálida y vigorosa de *Melodía de Arrabal.* No debemos desdeñar, tampoco, la gracia y la ternura que pone en los dos números españoles, donde busca, sin forzarlo, el matiz adecuado, el sabor propio, la entonación que lo acerque a lo español y borre lo porteño. Y todo lo hace con naturalidad, con exactitud y, favorecido por la oportunidad bien buscaba del libreto, sus números musicales no resultan de ninguna manera forzados. Esto es preciso resaltarlo, teniendo en cuenta películas musicales de esa época y posteriores, españolas, mejicanas o argentinas, que muchas veces llegaban al ridículo en la forzada manera de incluir las partes cantadas.

Y, por último, en esta etapa final de Carlos Gardel, nos queda el actor. Ya algo queda dicho al hablar de las expresiones del cantante, pero es importante analizar esta

otra faceta, a la que se volcó con gran entusiasmo, y disciplina. Ya dijimos algo, al hablar de *Flor de Durazno* de ciertas condiciones innatas en Gardel actor: su rostro expresivo. Sabemos también que soñaba con ser actor, y aún más, cremos que secretamente se preparaba para serlo. De ahí su admiración por los grandes de nuestra escena, a quienes no dejaba de observar y estudiar entre bastidores, cuando le tocaba actuar con determinadas compañías, desde la época del dúo. Y a menudo él manifestaba esa admiración a un Casaux, a un Alippi, a un Ducásse, a un De Rosas. Le gustaba compartir el camarín de ellos, conversar con ellos y, al mismo tiempo, hacer pruebas con maquillajes y postizos. Gardel debió asimilar mucho, con su gran intuición, en todas esas temporadas. Aún se llegó a publicar, en octubre de 1923, este comentario en el diario "La Razón": "El cantor criollo, señor Carlos Gardel, compañero de Razzano, ha resuelto participar en el reparto de algunas de las comedias que pondrá en escena la compañía Rivera-De Rosas, tomando a su cargo papeles en los que pueda lucir sus habilidades: Su debut lo hará, posiblemente, con "El distinguido ciudano".

Para juzgar a Carlos Gardel como actor a través de sus películas, hay que tener presente la época, los intérpretes y las demás películas de entonces, la premura con que se trabajaba, con pocas posibilidades de ensayos; y la conducción a cargo de directores extranjeros que, además de las dificultades idiomáticas, agregaban su desconocimiento de la idiosincrasia de nuestra gente. Puede decirse que Gardel se hacía solo como actor, y muy pocas veces habrá tenido a su lado un posible guía, como podría haber sido su admirado Enrique de Rosas, a quien logra incluir en su filme *Talgo Bar*. Por otra parte, salvo raras

El celuloide canta, las imágenes lo expresan todo.

excepciones, no lo acompañaron nunca grandes intérpretes, sintiendo que le faltaba ese apoyo, cosa que, como se revela en sus últimas cartas llenas de proyectos, quería rectificar. Acertado concepto éste de rodearse de mejores compañeros para poder superarse él mismo.

Gardel se muestra en sus filmes natural, tal como él era. Esto lo confirman todos los que lo conocieron. Su personalidad, su simpatía, su espontaneidad, su modo de ser melancólico a veces, otras divertido, irónico, "cachador", todo lo volcaba en sus interpretaciones. Digamos, desde ya, que consiguió expresiones notables y momentos muy bien jugados. Sólo podría achacársele su modo de hablar, esos tonos arrastrados, con singular acentuación, que formaban también parte de su personalidad. Pero en esto seguramente ningún director pudo haber reparado y menos corregido. Esto no quiere decir que no entone las frases como corresponda, de acuerdo a cada expresión, a cada sentimiento, sino que hay un dejo, una manera de decir demasiado característica.

El éxito de sus películas y los juicios de la crítica de entonces, consagraron a Gardel también como actor. Como "sobrio intérprete dramático" lo elogia la crítica del diario "La Nación" al estrenarse aquí *Luces de Buenos Aires*. Y hemos de tomar este trabajo como el primero de la serie que desde entonces ha de filmar. En éste, si bien no se muestra aún muy desenvuelto, encaja muy bien en la composición de un gaucho torpe que llega a la ciudad, y tiene uno o dos momentos de intensidad dramática que llaman la atención. Aquí, lo repetimos, compone un personaje. No se trata del porteño que hay en él y que lo favorecerá de inmediato en *Melodía de Arrabal*. En este otro filme ya muestra madurez y gran identificación con su personaje. En *Espérame* se encontró con exigencias

bien distintas, pues, su personaje, dentro de una trama más floja y romántica, pedida por los productores, escapaba a su prototipo y tendía a hacerlo más universal o, por lo menos, para los países de habla hispana, sin ser estrictamente porteño. *Cuesta Abajo* le exige a Gardel un nuevo paso en su superación actoral; aquí son muchas las escenas de responsabilidad, con un dramatismo in crescendo, logrado plenamente. Inolvidables son sus expresiones de hombre dominado por la mujer fatal, cayendo cada vez más abajo, hasta su reacción final, que está a punto de llevarlo al crimen. Esta última situación es la que se une a la interpretación del tango que da título al filme, que es uno de los ejemplos más elocuentes de cómo se insertaba, con naturalidad, el cantable: el protagonista, pese a su dolor, decide hacer su número y elige el canto apropiado donde volcar su queja y su amargura. Un nuevo "tour de force" viene a exigirle *El Tango en Broadway*, y aquí lo vemos en elegante comediante, con arrolladora simpatía, lo que demuestra una vez más sus posibilidades de dúctil actor. Después vienen sus dos películas más perfectas en todos los aspectos, ambas con Rosita Moreno de "partenaire" y logrados repartos, muy cuidadas las partes artísticas y técnicas. En estas, sin duda, en la superación de las realizaciones, tuvo mucho que ver el cambio de director: el francés Louis Gasnier por el norteamericano John Reinhardt. *El día que me quieras* le ofrece a Gardel grandes posibilidades de lucimiento como actor; por lo pronto, tiene que interpretar dos épocas de un personaje; debe pasar del muchacho romántico, hijo de ricos, que aspira a una vida bohemia, de artista, junto a su amada, al hombre maduro y triunfador, que no ha llenado el vacío de su gran amor, a pesar del consuelo de su hija. Alabemos, de paso, este guión de Alfredo Le Pera; es una historia simple, pero

muy bien construida, con escenas de atracción dramática, de interés creciente. La imagen de Gardel cuando es sorprendido robando, desesperado por la necesidad de salvar a su esposa, en la casa de su propio padre, y el angustioso momento en que adivina la muerte de Margarita, interrogando a sus amigos dos veces "¿Qué pasa?", con el llanto en la garganta (semejante al final de "La Bohème"), son dos instantes de gran actor. En *Tango Bar* vuelve a dar muestra de su versatilidad, en un trabajo más sutil, rodeado esta vez de un buen grupo de comediantes encabezados por Rosita Moreno, Tito Lusiardo, Enrique de Rosas y Manuel Peluffo.

Con esta síntesis de un estudio que podría ser más extenso y minucioso, y que nos reservamos para otra oportunidad, volviendo a ver atentamente las películas, hemos querido resaltar los valores del actor Carlos Gardel, notable para su época, comparado con semejantes latinos. Subrayamos también que su simpatía, su prototipo, su personalidad, además de su voz y su sonrisa, ya le proporcionaban una gran ventaja. Y esa personalidad, amasada a través de una vida artística llena de triunfos, sostenida por sus reconocidas cualidades espirituales, supo dosificarla en su trabajo actoral y, como hemos visto, la supo también disimular cuando le llegó la exigencia de componer distintos tipos. Porque muchos podrán seguir diciendo que en sus películas Gardel era tal cual era; pero, observando bien sus trabajos, como tratamos de hacerlo nosotros, pueden descubrirse fácilmente los matices que cada uno de sus personajes tiene. No es el mismo Gardel, resumamos, el gaucho tosco de *Luces*, que el arrabalero de *Melodía* y menos el galán romántico de *Espérame*. No es el mismo Gardel el amargado estudiante de *Cuesta Abajo* que el alocado Alberto Bazán de *El Tango en Broadway*. En cuanto al *Día que me quieras* y *Tan-*

go Bar, a pesar de sus leves matices, tal vez sean los personajes que más puntos de contacto tengan, porque inteligentemente, el libretista Le Pera y Gardel, habían convenido en que había llegado la etapa del galán maduro y, en ambos argumentos, se trata de un artista triunfador con algunas peripecias similares.

Uno de los directores de *Cazadores de Estrellas*, Theodore Reed, declaró a la muerte de Gardel: "Descubrí que era un excelente actor, un artista soberbio y un bello amigo." La crónica póstuma de "La Nación" (creemos que de Octavio Ramírez) contenía este párrafo, al hablar de su labor cinematográfica: "Desde luego, el cancionista que fue toda su vida Carlos Gardel predominaba sobre el actor, pero este acusaba progresos, consagración al estudio, deseo de perfeccionarse, cierto cambio en la índole de su trabajo. Era, en la pantalla, vistoso, rutilante, una imagen de éxito, una ostentación de felicidad, un perfil de simpatía, una sonrisa de la vida..." El éxito que la Paramount logró con Gardel, especialmente conquistando el mercado de habla hispana, está documentado en los sucesivos contratos, en la apresurada serie de películas, llegándose a filmar las últimas cinco en sólo seis meses, y en los proyectos para futuras producciones. Y aún más, se tenía la intención de llegar a filmar con Gardel filmes para el público de habla inglesa.

XI

Concluimos aquí este primer ensayo, creemos, sobre la trayectoria artística de Carlos Gardel en todos sus aspectos. Hemos querido poner de relieve las virtudes del artista, el celo cada vez más creciente por su carrera, el

cuidado de su físico y de su espíritu, sus sacrificios en pos de seguridad y perfeccionamiento, su inteligencia y sus progresos. Hemos cumplido con nuestro deseo de trazar una *biografía artística* de Gardel; del artista, no del hombre. Alguien dijo, y lo aceptamos, que los artistas no tienen biografías (la del ser humano); dicho de otra manera, no es necesario urgar en la vida íntima o personal de un artista ni hacer con ella un paralelo con sus expresiones artísticas para comprenderlo, para apreciar su arte. La obra de un artista es el producto de su talento, de su estudio, de su intuición. Y es ese producto lo que nos entrega, o lo que nos deja, lo único que debe interesar a su público, se trate de un creador (escritor, músico, pintor) o de un intérprete (actor, cantante, bailarín).

Evidentemente, en toda época han aparecido los biógrafos que se interesaron en recoger los mínimos datos de la vida de un poeta, de un músico o de un intérprete, acumulándose voluminosas bibliografías. Hubo casos, inclusive, de creadores que sólo dejaron su obra, en su paso por la tierra, quedando borrados los episodios y documentos de su vida. Sin embargo, sus biógrafos y admiradores, no se conformaban con esa casi desaparición del hombre, y se empeñaron, durante siglos, en desenterrar el misterio de sus vidas, urgando archivos y documentos, tratando de reconstruir la biografía perdida. Y cuando faltaban eslabones era preciso inventar o deducir de su obra los datos necesarios para llenar los períodos en blanco...

Frente al caso de Carlos Gardel —artista máximo de nuestro cancionero, verdadero creador e intérprete en el más amplio sentido—, como era lógico, las cosas se han dado de idéntica manera. Claro que en nuestra época se contó con un mal de la misma, el periodismo sensacionalista, que fue el que hizo más por exagerar

las cosas. Esa es la tónica que impera hoy, tiempo de las revistas especializadas, receptáculos impresos de toda clase de chismes. La figura de un artista, hoy, interesa más o menos de acuerdo con el interés que pueda ofrecer su vida íntima. Casamientos sucesivos, nacimientos de hijos y divorcios, son profusamente publicitados. En este terreno, entrando en la vida íntima y familiar del artista, se ha llegado a extremos alarmantes y hasta formas groseras y chabacanas, ahora con la ayuda de la televisión, que dentro de poco podrá ofrecernos las intimidades de una noche de bodas, "en vivo y en directo", desde la alcoba de los recién casados... Por su parte, los artistas mediocres, los que no tienen suficiente talento para hacerse notar, echan mano a esos recursos por propia iniciativa, sin ningún escrúpulo, y así se ha acostumbrado al público a depender de cada paso que da en la intimidad, consiguiendo, de esta manera, hacer creer en supuestos valores, ya que el periodismo y la televisión demuestran tanto interés por ellos. Y los periodistas, y también escritores y sociólogos con mentalidad periodística amarilla, no contentos con cebarse en los ejemplares vivientes, en nombre de un fácil y erróneo revisionismo, la han emprendido con figuras del pasado, con los muertos ya definitivamente consagrados e intocables, con los artistas que han alcanzado la merecida gloria. Ya que en su época no se ha urgado en su vida privada, ahora es el momento... y lo suelen hacer sin el conocimiento directo, sin la documentación necesaria, a veces suponiendo, novelando lo que creen adivinar... A todos los artistas de ayer, con ese sistema, se les trata de encontrar el punto flojo del lado humano; causar sensacionalismo y atraer lectores con alguna supuesta revelación o falsa deducción. Basta que un mediocre escriba, insinúe algo, para que los demás se lancen a ampliar una supuesta investigación agran-

dando las cosas... Por supuesto, en los últimos años, esto ha ocurrido también con Carlos Gardel, que fue precisamente un hombre que nunca hizo trascender nada de su vida privada. A fuerza de insistir con lo anecdótico —durante años —revelando episodios reales de su vida que ponían de relieve sus proverbiales virtudes de hombre y de amigo— surge una nueva generación de periodistas, jóvenes, por supuesto, de dudosa masculinidad, algunos, de comprobada inversión sexual otros, o cultos escritores y pseudosociólogos en algunos casos, que trataron de tergiversar episodios de la vida del cantor, inventarle otros o crearle extrañas relaciones. Se mostraban como envidiosos, fastidiados por la gloria y la popularidad de Gardel; entonces era cuestión de destruir la imagen que les molestaba, que no podían admitir, que no podían soportar por distintos y retorcidos motivos. Contribuyeron a este coro agorero, personalidades como Borges o Piazzola, reaccionando con juicios negativos, con suposiciones perversas, porque como "vedettes" no admiten la superioridad de otro artista. Pero es necesario destacar que, a pesar de todo, la figura del artista sigue creciendo año tras año. Y esto a pesar de los detractores del hombre, pues, como muchos de ellos debieron admitirlo, es imposible dejar de reconocer sus valores artísticos, la maravilla de su voz y de sus interpretaciones, el magnetismo de su figura, su imperecedera popularidad.

Y bien, creemos que hay que terminar definitivamente con esas ingratitudes; ni siquiera hay que discutirlas y menos difundirlas o comentarlas. Debemos dejar de lado, también definitivamente, el empeño aún admirativo por conocer paso a paso su vida, sus mínimos episodios. Terminar asimismo con la repetida expresión del "mito Gardel", para encarar la realidad de este artista incomparable, inigualable e irremplazable. Es una "realidad Gar-

del", porque como cualquier artista de otro orden, nos ha legado una obra musical y ha establecido cánones interpretativos, y lo tenemos presente, gracias a milagros de la técnica moderna, en voz e imagen.

Es preciso, también definitivamente, que Gardel no sea utilizado para cualquier finalidad ideológica o extraartística. Gardel, para los gardelianos, para los auténticos porteños, debe ser intocable. Y habría que formar una auténtica Sociedad Gardeliana que custodie su arte y su memoria y lo defienda contra todo posible ataque o manoseo. Y, por fin, debe encararse la biografía del artista Gardel, como hemos tratado de hacerlo esquemáticamente. Por lo tanto, aún se puede insistir, ampliar, analizar más la historia de su arte, su evolución, sus reglas, sus conceptos y los distintos aspectos que hemos pretendido plantear, todo lo cual dará un inagotable material para nuevos ensayos, para nuevas revelaciones de su existencia artística real.

LOS GUITARRISTAS DE GARDEL
por
RAÚL F. LAFUENTE, RUBÉN PESCE
Y EDUARDO VISCONTI

José Ricardo

El 2 de mayo de 1937, viajando desde Francia de regreso a Buenos Aires, fallecía a bordo del vapor "Massilia", el "Negro" Ricardo. Es decir que en mayo de este año (1977)) se han cumplido cuarenta años... Ricardo, que fuera el primer guitarrista del dúo Gardel-Razzano, ostenta una larga y fructífera trayectoria dentro del arte popular.

Los comienzos de José Ricardo en el barrio de Balvanera, donde nació el 19 de marzo de 1888, fueron en boliches esquineros, peringundines, bailes de patio, reuniones familiares, academias y salones de bailes. Después de cursar la escuela primaria, se inició en el oficio de mecánico, que debió abandonar cuando la música y la guitarra lo conquistaron definitivamente. De gran intuición y oído, pronto dominó el encordado, y en cuanto lugar se diera allí estaba el "morenito Ricardo" brindando sus potentes y armoniosos bordoneos, ya fuera en tríos o cuartetos orilleros, como así dando serenatas o acompañando a aprendices de cantores o tonadilleras y cupletistas, entonces muy en boga, igualmente que los payadores. A propósito de estos, anotemos que en un ejemplar de la popular revista "Fray Mocho" (Nº 40) con fecha 31 de enero de 1913, aparece una fotografía de J.R. acompañando al buen payador uruguayo Eugenio Sallot. De la actuación como guitarrista en el famoso Circo "Anselmi", extraemos estos datos de un amarillento programa: CIRCO ANSELMI. Larrea y Lavalle. El martes 7 de julio: Gran Función de Gala en honor y beneficio del aplaudido y renombrado

concertista de guitarra JOSÉ RICARDO. "Sensacional Gran Conciertode Guitarra por el beneficiado Señor José Ricardo, el cual será acompañado por el popular guitarrero Señor Blas Ricardo." Alguna vez se dijo que circunstancialmente fue guitarrista del cuarteto de Juan Maglio "Pacho", pero no hemos podido confirmar este dato. Cierto es que por ese tiempo formaba parte de un trío que completaban Osvaldo Fresedo (bandoneón) y Emilio Fresedo (violín), que el mismo moreno había llevado para actuar en la academia de baile de la calle Thames, entre Triunvirato y Camargo, casi esquina Triunvirato (actual Corrientes), pero con entrada por Thames. Según recuerdos de don Osvaldo, él y su hermano habían ido a sustituir al bandoneonista "Luigin" Bossi y al violinista Federico Lafémina. Ricardo, a su vez, había ido a reemplazar previamente a Leopoldo Thompson. La academia de Thames, muchas veces mencionada, era administrada por un tal Julio, oficiando como encargada la "Gallega" Esther. (Al finalizar su actuación en esa academia, los hermanos Fresedo se fueron a la muy cotizada "Andes", ubicada en Viamonte y Larrea, formando cuarteto con el pianista José Martínez y el violinista Rafael Rinaldi).

El entonces novel dúo Gardel-Razzano solicita la colaboración de J.R. en 1915, al descubrirlo entre los guitarristas de la "Compañía Tradicionalista Argentina" dirigida por José González Castillo y Elías Alippi, en el Teatro San Martín, de la calle Esmeralda 255, José Ricardo figuraba como Guitarrero 1º y un tal Horacio Pettorossi como Guitarrero 2º. El dúo se afirma en el bordoneo del moreno guitarrista. Con ambos primero, luego con el Zorzal Criollo solo, sigue cosechando triunfos en una extensa campaña que comprende giras a lo largo de todo el país y en la vecina orilla. En distintos escenarios, luego

en las memorables temporadas del "Esmeralda" y del "Empire", el dúo presenta su exitoso número con esa tercera y fundamental guitarra pulsada por el moreno, que se situaba entre ambos en segundo plano. En abril de 1917 Ricardo inicia los registros del dúo para el disco "Nacional" y él solo los acompañará en unos 71 títulos, hasta 1921, año en que se les une Guillermo Barbieri. En algunas oportunidades, Ricardo se luce solo, como en una función a beneficio realizada el 3 de noviembre de 1920, en cuyo programa, antes de la actuación de Gardel-Razzano figura: "Concierto de guitarra por José Ricardo". A veces se lo destaca en las crónicas del espectáculo: "Con la pareja, y reforzando el instrumental, toca José Ricardo, que hace primores sobre las cuerdas de su guitarra." La Razón, 22 de noviembre de 1920.

Un salto grande dan, tanto Gardel-Razzano como Ricardo-Barbieri, en 1923, al trasladarse a España con la compañía de Enrique de Rosas-Matilde Rivera, debutando el 10 de diciembre en el Teatro Apolo, de Madrid. "Como fin de fiesta, los notables cantores Gardel-Razzano dijeron con singular gusto varias canciones criollas, acompañados de los guitarristas Ricardo y Barbieri, siendo muy celebrados". El regreso a Buenos Aires se produce el 13 de febrero de 1924. Aquí vuelven a actuar en varios escenarios y el 30 de setiembre debutan en Radio Grand Splendid, instalada arriba del teatro del mismo nombre en la calle Santa Fe. En setiembre de 1925 se disuelve el dúo y el 17 de octubre parte nuevamente hacia España la Compañía De Rosas-Rivera, llevando esta vez sólo a Carlos Gardel con José Ricardo como único guitarrista. (Nunca supimos por qué no fue Barbieri).

En España nuestros artistas obtienen nuevos triunfos en escenarios de Barcelona y Madrid. En diciembre de 1925 y en enero de 1926, José Ricardo graba junto

Con guitarra en mano. Comunión con sus guitarristas.
"¡Qué grande ha sido! Tan grande que yo no encontraría la frase capaz de definirlo..." (Tita Merello).

a Carlos Gardel una serie de 21 composiciones para el sello "Odeón" con estudios en Barcelona. Entre ellas figuran *Pompas, Yo te bendigo, Leguisamo solo, El bulín de la calle Ayacucho* y *Trago amargo*. Es la primera vez que Gardel, con su guitarrista, graba con el sistema eléctrico. (Al volver a Buenos Aires todavía volverá a grabar en el acústico).

Durante sus actuaciones en la Madre Patria, Gardel sufrió una leve indisposición por unos días, suspendiendo algunas presentaciones, y su guitarrista Ricardo se encargaba de cuidarlo y hasta de ponerle ventosas. En esta, como en otras ocasiones, el moreno hasta ofició de cocinero, de modo que además de acompañante se mostraba como un fiel amigo... En marzo están de vuelta en Buenos Aires. En un reportaje, Gardel dice que van a descansar hasta abril, "aprovechando el tiempo para grabar algunos discos con novedades". En efecto, registra con Ricardo, otra vez unido a Barbieri, una tanda de unos 57 títulos, entre los que repite algunos de los grabados en Barcelona e incluye, tal vez por una nueva influencia de su estada en España, dos pasodobles: *Valencia*, de Padilla, y *Puñadito de sal*, de Verona. Se reinician después las presentaciones en distintos escenarios...

José Ricardo era muy querido en todos los ambientes que frecuentaba. Gran carrerista, como su "patrón", un día acertó ocho carreras en el Hipódromo Nacional sin jugarle a Leguisamo, lo cual le produjo un gran "estrilo" a Carlitos.

"El Negro" era de estampa elegante, siempre impecable, pues le gustaba vestir con prestancia... En su casa de la antigua calle Chubut (hoy Angel Gallardo), se cultivaron algunos cultores de nuestra canción, gracias a su sabia orientación. De allí salía todas las tardes rumbo al centro con su instrumento, para ir a ensayar con el

Zorzal utilizando el verde tranvía Lacroze o se llegaba, con el mismo medio, hasta alguno de los cafés de la calle Corrientes. Muchas madrugadas, después de la labor artística, concurría a un viejo fondín de la Avenida de Mayo llamado "La Puerta del Sol", donde comía sus buenos pucheros... Pasó muchas horas de bohemia y guitarreadas con el eximio guitarrista del jazz Oscar Alemán. También solía asistir a los conciertos de eximios ejecutantes.

A José Ricardo se lo conocía como "el guitarrista del pulgar potente", debido a su fuerte digitación, especialmente en la bordona. Con respecto a esto, revelaremos un detalle ignorado: de noche, antes de acostarse, Ricardo se ataba al pulgar derecho dientes de ajo humedecidos, lo que le daba a ese dedo una dura consistencia... El gran concertista Mario Pardo, que lo admiraba, muchas veces quiso enseñarle música, pero Ricardo siempre rechazó sistemáticamente las posibles lecciones, diciéndole que todo lo que hacía era fruto de su inspiración o intuición, y temía que al estudiar y tocar por música perdiese la esencia y el sentimiento que había cultivado, ya que su guitarra era "su corazón musical"... Sin embargo, supo dar clases en el seno de familias acomodadas.

Las grabaciones siguen multiplicándose... En noviembre de 1926 Gardel con sus dos guitarrista inauguran el sistema de grabación eléctrica en Buenos Aires, para el sello "Nacional-Odeón", registrando: *Puñadito de sal, Mi diosa, Del barrio de las latas, Calavera viejo* y *No me tires con la tapa de la olla.* Estas grabaciones no salen a la venta, puesto que este primer ensayo del nuevo sistema técnicamente no resulta perfecto. Las mismas composiciones, más el tango *Dicha pasada,* son registradas nuevamente en sistema acústico el 26 de noviembre. Pero el día 30, se reanudan las grabaciones eléctricas, para continuar con las mismas en diciembre y, después de una pausa en

enero, prosiguen la labor en febrero y meses siguientes. Esta tarea se alterna, por supuesto, con actuaciones en la Capital y en La Plata, Mar del Plata y Montevideo. Gardel sigue deleitando con su repertorio y sus dos guitarristas morenos...

El 26 de octubre de 1927, José Ricardo se embarca nuevamente con Gardel, y esta vez con Barbieri, rumbo a España. Ahora se trata del número del cantor solamente, sin ir a la cola de una compañía teatral, el que se presenta con gran éxito en el "Palace" de Barcelona. El trío realiza allí otra serie de registros, en diciembre y enero. Nuevo triunfo en Madrid. De vuelta en Barcelona actúan en radio y en el Teatro "Campos Elíseos". El 14 de junio de 1928 arriban a Buenos Aires... Aquí, en julio, Ricardo y Barbieri acompañan a Gardel en nuevas grabaciones y en sus actuaciones en Radio Prieto. El 18 de ese mes, al presentarse en el Cine "Paramount" de la calle Lavalle, se suma otro guitarrista de calidad: José María Aguilar. Las grabaciones del día 23 y las del mes de agosto se hacen con los tres guitarristas...

Los cuatro artistas criollos parten el 12 de setiembre hacia Europa. Debutan en París el 30, en el Teatro "Fémina", y el 2 de octubre pasan al cabaret "Florida". Es aquí cuando Gardel incluye en sus presentaciones la actuación de su trío de guitarristas solo, número de efecto que en Buenos Aires ya se había probado (posiblemente también en algún escenario), en cuatro versiones instrumentales grabadas para el sello Odeón: *Manos brujas, Las madreselvas, Quejas del alma y La cumparsita.* En París, Ricardo, Barbieri y Aguilar llevan al disco otros temas: *Resignate hermano, Nueve de Julio, Re-Fa-Si, Trenzas negras* y *Tierra hermana.* Pasan después por Barcelona y Madrid actuando con renovado suceso. Y es en Madrid, precisamente, tras las actuaciones en el

enero, prosiguen la labor en febrero y meses siguientes. Esta tarea se alterna, por supuesto, con actuaciones en la Capital y en La Plata, Mar del Plata y Montevideo. Gardel sigue deleitando con su repertorio y sus dos guitarristas morenos...

El 26 de octubre de 1927, José Ricardo se embarca nuevamente con Gardel, y esta vez con Barbieri, rumbo a España. Ahora se trata del número del cantor solamente, sin ir a la cola de una compañía teatral, el que se presenta con gran éxito en el "Palace" de Barcelona. El trío realiza allí otra serie de registros, en diciembre y enero. Nuevo triunfo en Madrid. De vuelta en Barcelona actúan en radio y en el Teatro "Campos Elíseos". El 14 de junio de 1928 arriban a Buenos Aires... Aquí, en julio, Ricardo y Barbieri acompañan a Gardel en nuevas grabaciones y en sus actuaciones en Radio Prieto. El 18 de ese mes, al presentarse en el Cine "Paramount" de la calle Lavalle, se suma otro guitarrista de calidad: José María Aguilar. Las grabaciones del día 23 y las del mes de agosto se hacen con los tres guitarristas...

Los cuatro artistas criollos parten el 12 de setiembre hacia Europa. Debutan en París el 30, en el Teatro "Fémina", y el 2 de octubre pasan al cabaret "Florida". Es aquí cuando Gardel incluye en sus presentaciones la actuación de su trío de guitarristas solo, número de efecto que en Buenos Aires ya se había probado (posiblemente también en algún escenario), en cuatro versiones instrumentales grabadas para el sello Odeón: *Manos brujas, Las madreselvas, Quejas del alma* y *La cumparsita*. En París, Ricardo, Barbieri y Aguilar llevan al disco otros temas: *Resignate hermano, Nueve de Julio, Re-Fa-Si, Trenzas negras* y *Tierra hermana*. Pasan después por Barcelona y Madrid actuando con renovado suceso. Y es en Madrid, precisamente, tras las actuaciones en el

Teatro Solís de Montevideo (1927). Gardel con Ricardo y Barbieri.

Teatro Avenida, en mayo de 1929, cuando José Ricardo, después de quince años, se desvincula de Carlitos regresando de inmediato a Buenos Aires...

José Ricardo había simentado su fama al lado de Gardel, Barbieri y Aguilar, y había podido lucirse especialmente en los solos con los otros guitarristas. Al separarse de Gardel, estaba ya a su lado su hermano menor, Rafael Ricardo, que era conocido como "Ricardo chico" o "Bronce". En 1930 secundan a diversos cantores: al dúo integrado por Néstor Feria y Teófilo Ibáñez, con el agregado de un tercer guitarrista, Oscar Orlando, aventajado discípulo del "Negro" (que a su vez, en 1932, secundó la labor discográfica de Alberto Gómez para el sello "Víctor", conjuntamente con Iglesias y Mario). Los hermanos Ricardo con Orlando secundan también a las cancionistas Anita Palmero (1930), inclusive en las grabaciones, donde se destaca el nombre "Negro Ricardo", y a Amanda Ledesma (1931), iniciada ésta gracias al aliento y conducción del mismo Ricardo. (La mencionada intérprete, que de cadeta de una tienda, se reveló como cancionista en un concurso en el Cine Gaumont, pasando de inmediato a Radio Prieto con el trío de guitarras, en notas y reportajes que se le efectuaron, nunca tuvo una mención para el diestro guitarrista...) Asimismo, el cantor Carlos Marambio Catán fue acompañado por Ricardo y sus dos compañeros entre los años 1929 y 1930. Después lo volvería a encontrar (tal vez 1932) en las tertulias de "El Trincal", en Barcelona, junto a Juan Cruz Mateo, colaborador de Gardel; Julio Vega, el compañero de dúo de Roberto Díaz, y el guitarrista Rafael Iriarte "El Rata". Marambio Catán dice en sus memorias: "El Negro Ricardo" ya independizado, hacía lo posible por imponerse en un país donde hay unas fieras en materia de guitarra; pero su condición racial, su color y

aspecto físico trabajaban en su favor y tenía la simpatía del público que lo aplaudía... Su hermano Rafael se dedicaba a guitarra de jazz y fue muy solicitado por conjuntos de ese género, actuando con mucho éxito..." En la Madre Patria los dos hermanos realizaron también labor grabada, como dúo de guitarras, para el sello "Víctor".

Justamente, de la actuación de José Ricardo con su hermano Rafael en España, tenemos un interesante testimonio en una publicación titulada "El Tango de Moda", número aparecido en Barcelona con fecha 30 de abril de 1932, en cuya portada aparece un retrato del Negro Ricardo. En su interior leemos la siguiente nota: "JOSÉ RICARDO. En este número se honra nuestra revista publicando en su portada la foto del eximio guitarrista criollo José Ricardo, ex acompañante del gran zorzal argentino Carlos Gardel. Este artista, en compañía de su hermano Rafael, forma el número conocido por "Hermanos Ricardo", al que últimamente se ha agregado la notable y bella artista Mari Carmen, cantora de relevantes méritos. Desde largo tiempo están actuando en uno de nuestros más populares music-hall, donde cosechan a diario nutridas y merecidas ovaciones. Saludamos desde estas páginas muy cordialmente a los simpáticos artistas Hermanos Ricardo y unimos nuestro aplauso a los muchos que con justicia le ha venido tributando el público de Barcelona". No hay duda que se trata de un documento elocuente...

Aquí cabe hacer un rotundo desmentido: en el libro *Vida de Carlos Gardel*, contada por José Razzano y escrita por Francisco García Jiménez, en el capítulo titulado "Teatro Empire" (Primera edición, página 153; reedición Corregidor, sin corregir, página 156), se refiere a la actuación de Gardel en la mencionada sala y dice textualmente: "Los carteles del Empire anunciaban en

última sección una película norteamericana y a Carlos Gardel con sus guitarristas Barbieri, Aguilar y Vivas". (No era Aguilar el que componía el trío en esa ocasión, sino Riverol). Y continúa: "El Negro Ricardo se desvinculó en Europa del gran cantor y, acompañando artistas de menor categoría —de vuelta en Buenos Aires—, había empezado un peregrinaje por cines de barrio que terminaría en la decepción, la pobreza y la muerte." Ya aportamos los primeros datos para demostrar que esto que dice Razzano o García Jiménez es totalmente falso. Sigamos...

Espíritu inquieto y emprendedor, José Ricardo recorre el mundo, sembrando el tango y la canción nativa por España, con el éxito que hemos documentado, pasa a Francia, donde su anterior actuación con Gardel le había abierto el camino para conquistar nuevos lauros, y continúa por otros países lejanos: Grecia, Turquía, Bulgaria, Egipto (donde los descendientes de los faraones se mostraron apasionados por el tango y por muchas de las canciones que presentó Ricardo) y de regreso, pasando por Suiza, sienta definitivamente su actividad en París. Allí llegó a ser un número obligado en "La Cabaña Cubana", centro de reunión de todos los argentinos que llegaban a la Ciudad Luz, y donde Ricardo era para ellos algo así como un hermano mayor. A su lado actuó en algunas oportunidades el ya mencionado pianista Juan Cruz Mateo. Y en "La Cabaña Cubana" Ricardo se reencuentra con Discepolín, Tania y el virtuoso guitarrista Oscar Alemán, viejo compañero, quienes lo hacen emocionar con recuerdos de la patria lejana... Era por 1935...

En uno de los programas de sus actuaciones en París, leemos: "Repertoire de Julia Reyes et Freres Ricardo". En la tapa del programa hay una foto de esa artista, presentada como "vedette española" y luego la

anunciada lista del repertorio: *Campanas del Recuerdo*, tango con letra y música de José Ricardo; *Yira... Yira*, *El carretero*, *Boyero*, *Poema*, tango de Mario Melfi, *Negra consentida*, rumba, *Margaritas*, tango, *Tomo y obligo*, tango, *Tango mío*, de Fresedo, y *Guitarra mía*, tango. En la contratapa hay un retrato de los Ricardo, con esta leyenda: "Les fameux guitarristes argentins Freres Ricardo. JOSE RICARDO, l'ex guitarriste de Carlos Gardel, qui a été dans les principaux théatres de l'Argentine, Paris, Espagne, Italie, etc." Otra de las actuaciones se anunciaban como "Trio Argentin Freres Ricardo-Duarte", perteneciendo este último apellido a un cantor español que interpretaba bastante bien el tango.

Regresaba a Buenos Aires enfermo, en 1937, cuando murió a bordo del vapor "Massilia", el 2 de mayo, obteniendo su hermano el permiso para traer sus restos a destino... Fue velado en la casa de uno de sus hijos, calle Mármol al 800, y por ella desfilaron muchos amigos, compañeros, discípulos, artistas, entre otros Francisco Lomuto y José Razzano. Cuando su tumba fue cubierta, se vio a una mujer madura, que se movía con dificultad, de rostro marchito con huellas de una otrora belleza, postrarse para depositar un ramo de calas, mientras que de sus hermosos ojos brotaba el llanto... Esa mujer triste, humilde, enferma, había sido una precursora y gloria del canto criollo: se llamaba Ermelinda Spinelli, más conocida por Linda Thelma... que fallecería, olvidada, dos años después...

Nos corresponde ahora hablar sobre la obra autoral de José Ricardo que, al parecer, fue surgiendo al lado de Carlos Gardel, para su repertorio. Citaremos, pues, el estilo *Pobre gallo bataraz*, con letra de Adolfo Herschel; *Margot*, tango con versos de Celedonio Flores; *Mi bien querido*, fado; *Un bailongo*, milonga, con letra de Andrés

Cepeda; *Asómate a la ventana,* serenata; *Resignate, hermano,* tango, compuesto en colaboración con su compañero Guillermo Barbieri y el poeta José Rial; *Campana del recuerdo,* tango, grabado en París por la orquesta de Manuel Pizarro; *Cosas criollas,* ranchera; *Lloro por ti,* vals; *Mejor no recordar,* tango; *Mi palomar,* estilo; *Si yo la quise,* tonada; *La siesta,* estilo; *Ya viene la primavera,* tonada; *Azul del éter,* vals; *Siga la farra,* tango; *Vecinita,* tango; *Perdonala,* tango, con versos de José Rial; *Bailá, negrita,* tango; *Campanitas,* zamba; *Mi caballo y mi mujer,* cueca; *Con los ojos del alma,* gato, con recopilación de antiguas coplas de autor anónimo; *Triste entrerriano,* triste, versos de Domingo V. Lombardi; *Nació mi amor,* vals; *Dicen que son cosas mías,* canción criolla; *Pregúntenselo a ella,* canción con versos del Viejo Pancho, grabada por José Razzano en 1929. Es lamentable consignar que muchas de estas obras, mediante maniobras inescrupulosas, le fueron despojadas, haciéndolas figurar a nombre de otros... La música de *Mano a mano* fue compuesta por J. Ricardo, quien la vendió a Gardel-Razzano.

Cerramos la sintética biografía de este creador de nuestro cancionero y guitarrista del tiempo de oro, con estos certeros versos del poeta popular Enrique Dizeo: "Este es el Negro Ricardo, / criollo nato como el cardo; / violero de profesión, / no hay duda, tiene patente / de maestro, en el ambiente, / pa'pulsar el diapasón."

Queremos dejar constancia que muchos de estos datos, como fotos y documentos, nos fueron facilitados por su hija Victoria, quien, como testimonio de su gratitud, nos obsequió el banquito "posa pie" que utilizaba su padre, el cual ocupa un lugar de preferencia en la vitrina de la Agrupación de Música Popular "El Organito".

Raúl F. Lafuente

Guillermo Desiderio Barbieri

El nombre de Guillermo D. Barbieri ha trascendido más como intérprete, como guitarrista de Carlos Gardel, del que fuera el preferido y el que lo acompañó prácticamente en toda su carrera —su segundo guitarrista después de Ricardo—, hasta el viaje hacia la muerte... Su nombre brilló aquí, en toda América y en Europa, al lado del Zorzal; pero también el compositor que había en Barbieri se lució como pocos en la privilegiada voz de aquél... Digámoslo desde ya: es el músico a quien Gardel le interpretó más obras; cuarenta de él existen en grabaciones, y algunas más integraron su repertorio, aunque no llegó a registrarlas en placas sonoras.

Debe recordarse, sin duda, a Guillermo Barbieri siempre fiel al lado de Gardel, como guitarrista; pero, es preciso que esa actividad no haga olvidar su calidad de compositor, autor de páginas admirables para nuestro cancionero. Su función de instrumentista no nos debe impedir que lo citemos, cuando se trata de hablar de los mejores autores de nuestra música popular, porque, precisamente, como tal significó otro valioso apoyo para Gardel, pues con su inspiración, su profundo sentido musical, su conocimiento de las necesidades y cualidades de su intérprete máximo, supo brindarle éxitos enormes, elevando en muchas oportunidades la jerarquía lírica de su repertorio. Bastaría citar tres títulos: *Cruz de palo, Viejo smoking* y *Anclao en París*.

Guillermo Desiderio Barbieri nació en Buenos Aires, en el barrio de San Cristóbal (probablemente en la calle

Garay, según nos acota su hijo Alfredo), el 25 de setiembre de 1894. Se sintió atraído por la guitarra desde su infancia, escuchando a su padre, Tristán Barbieri, que gustaba tocar en familia, dedicando especialmente sus interpretaciones a su querida esposa, doña Rosario Hernández que, como él, hija del país; apreciaba el uso del criollo instrumento y el cancionero autóctono.

El niño se animó a pulsar la guitarra... Arrancó sus primeros sonidos... y desde entonces no se separará de ella. El barrio pronto supo de sus habilidades en el encordado, aplaudiéndolo en sus actuaciones en el conjunto "Gloria, Patria y Tradición". Más adelante, al aplomarse en su arte, el moreno jovencito Barbieri, inspirándose en los payadores de entonces, se ensayó en el canto. También le respondió la garganta y como cantor se lució en rueda de amigos y en giras por distintos lugares del barrio. Hacia 1916 formó parte de un dúo con Luciano Cardelli, que pronto gozó de cierta fama y llegó a ser contratado para actuar en el Teatro Esmeralda, donde triunfó. Simultáneamente, en el Teatro Empire, se aplaudía al dúo Gardel-Razzano...

Por entonces, la familia Barbieri había ido a vivir a la localidad de Banfield, pero Guillermo D., al casarse con Rosario Acosta, a los 17 años de edad, se había instalado en el barrio de Parque Patricios, calle Rioja al 1700. Después vivió en la misma calle, más sobre Pedro Echagüe y, finalmente, en Rioja 2080. El hogar se fue alegrando con el nacimiento de cinco hijos; María Esther, Carmen Luz, Adela, Guillermo Oscar y Alfredo.

Fue a raíz de aquélla exitosa actuación en el Teatro Esmeralda que José Razzano reparó en Barbieri como guitarrista, aunque también advertía la aparición de un dúo que podría hacerles sombra... Ya sea por la necesidad de un nuevo guitarrista, ya sea para dividir al dúo,

Una foto a manera de postal. Detrás una líneas y una fecha, 1923.
Barbieri con Ricardo, pour la galerie.

según algunos opinan, Razzano envió a su acompañante José Ricardo para apalabrar a Barbieri; éste se quedó asombrado por la proposición, ya que él admiraba especialmente a Gardel como solista...

Con la aceptación de Barbieri para hacer pareja con Ricardo, el otro moreno, el dúo Gardel-Razzano obtiene otra nota de atracción, un nuevo y brillante marco para sus interpretaciones; un eficaz apoyo para sus cantos. Esto era algo nuevo, pues los cantores, generalmente, se acompañaban solos, como los payadores. Desde 1921, pues, Barbieri no se separaría de Gardel. Después del retiro del "Negro" Ricardo, él siguió al lado del cantor, junto a Riverol, Aguilar, Vivas y Pettorossi, en las distintas formaciones guitarrísticas...

En mayo de 1922 sale a la venta la primera composición de Barbieri grabada por Gardel; se trata de la canción criolla *Mi ranchito*, cuya melodía, de agradable gracia campera, empleó el autor, tres años más tarde, para su tango *Idilio campero*. Revelado así como compositor, Gardel agrega a su repertorio otras dos composiciones de Barbieri: *Mi manta pampa* y *Tu vieja ventana*, ésta con letra del payador Ambrosio Río, y un hermoso y exitoso vals, *Rosas de Otoño*, con la colaboración poética de José Rial, otro vecino de Parque de los Patricios. En 1925 el tema de ese vals será utilizado en el tango *Tus violetas*. Pero es en el año anterior cuando Gardel graba los dos primeros tangos de Barbieri: en junio, *Pobre amigo*, con versos de Rial, y en noviembre *Por un tango*.

A partir de 1924 Barbieri se dedica a componer casi exclusivamente tangos, la mayoría para el repertorio de Gardel. De otros géneros podemos citar: el estilo *Salve, Patria;* el vals *Alicia* —gran éxito— y la ranchera *La estancia de Don Ramiro*, las tres con versos de Eugenio Cárdenas. Citemos en el recuerdo al tango *Tu abandono*,

con letra de Alberto Moreno, del que existe una grabación de la orquesta de Francisco Lomuto, para seguir con la lista de tangos perdurables grabados por Gardel: *Viejo curda* (José de Grandis), *Besos que matan* (Cárdenas), *Resignate hermano,* en colaboración con Ricardo e incluido en las grabaciones del trio de guitarras solo realizadas en París); *Pordioseros; Cruz de palo* (Cadícamo), *Viejo smoking* (E. C. Flores), *Anclao en París* (Cadícamo), *Pobre amigo* (Rial), *Quejas del alma,* también grabado por el trío de guitarras en Buenos Aires (no confundir con el vals de Vivas del mismo título); *Dicha pasada, Guaminí* (Cárdenas) y *Mar bravío* o *Lobo de mar.* Son todos estos, tangos de carácter dramático, en los que se destaca el vigor de la invención melódica, adecuada a los temas de los versos, que influían en la inspiración del músico. (Le pertenecen a él los versos de las composiciones en las que no indicamos otro autor). En ese sentido, un ejemplo muy claro, con matices melancólicos, podría ser *Anclao en París,* donde Barbieri trasunta en sus notas la misma situación vivida por Cadícamo en sus versos, porque ambos estaban allá, lejos de la Patria...

Hay otra serie de tangos de Barbieri que podríamos agruparlos como "humorísticos", entre los que se destacaban *Preparate pa'l domingo* (Rial) y *El que atrasó el reloj* (Cadícamo). Es notable la diferencia que el autor logra, con respecto a los anteriores, para obtener los matices apropiados a los versos de tono jocoso, apoyado en la maleabilidad del tango. En ellos muestra, sin duda, otro aspecto de su personalidad, porque a pesar de ser respetuoso (a Gardel nunca lo tuteó y le decía Don Carlos) y concentrado en su labor guitarrística (cumpliendo también funciones de apuntador para un Gardel flaco de memoria), a veces, durante su actuación, agregaba chistes oportunos... En cierta ocasión, Gardel, que no dejaba

de divertirse con alguna de sus salidas, le dijo: "Che, Barba, no hagas más eso... ¡sufrí como un buey!" (porque había hecho lo indecible para aguantar la risa durante una interpretación). También se divertía el gran cantor con su compañero Barbieri cuando éste en París, llevaba hasta la desesperación a algún agente de policía, hablándole con una especie de destrabalenguas francolunfardo que ellos llamaban "camelo"...

Según su hijo Alfredo, el espíritu bromista de Barbieri afloraba en las cartas a sus amigos, pues las escribía de mil maneras absurdas, ya sea en una sola hoja enorme que había que desplegar o en hojas cortadas con tijeras una vez escritas, con las que había que armar un rompecabezas... También hacía referencia el hijo a aquella carta de su padre, de 1928, cuando prometió comprar un valioso juego de cubiertos si su club preferido —Huracán— ganaba el campeonato, para ofrecerles una cena a los integrantes del equipo en su casa. Y a su regreso cumplió...

Citemos ahora los tangos de G. D. Barbieri que tienen un matiz lírico, romántico, sentimental, que tan bien le servían al Morocho para reflejar ese aspecto íntimo, para lo cual ponía la delicadeza de su alma en esas creaciones... Los títulos son: *Trovas*, en colaboración con Riverol, *La novia ausente* (Cadícamo), *Recordándote* (De Grandis), *Cariñito* (Luis Garros Pé), *Dicha pasada, Ansias de amor, Se llama mujer* (Rial), *Quién tuviera 18 años, Incurable* (Aubriot Barbosa) y aún otros que tocan lo criollo o lo patriótico como *Tierra hermana, Salve Patria, Flor del valle* y ese otro inmortal por su lirismo y por la expresión de amor por la barriada, titulado *Barrio viejo* (todos con Cárdenas).

De esos tangos líricos tal vez uno de los más bellos sea *La novia ausente*, con esa letra deCadícamo que re-

cuerda la *Sonatina* de Rubén Darío, y que Barbieri puso en música en un período en que debió guardar cama, por 1932. La melancolía lo había ganado, y una tarde pidió los versos que le había dejado Cadícamo y su guitarra, y pronto hizo surgir del encordado la música que brotaba en propicio momento de inspiración. Con esa espontaneidad solía crear sus mejores obras...

Los poetas que más asiduamente colaboraron con Barbieri, como hemos visto, fueron dos de Parque Patricios, en primer término, José Rial y Eugenio Cárdenas, y también José de Grandis y Enrique Cadícamo. La letra de *Viejo smoking* pertenece a otro de los más grandes poetas del tango, Celedonio Esteban Flores. Este mismo, a pedido de Barbieri y de Gardel, les envió uno versos titulados *Pa' lo que te va'durar*. Aquellos estaban por emprender el regreso, después de la gira centroamericana, y pensaban estrenarlo en Buenos Aires... La tragedia lo impidió... Fue la obra póstuma de Barbieri, que inmediatamente después de su muerte en el accidente de Medellín recibieron sus familiares por correo, pues había alcanzado a remitirla para que fuese registrada. Doña Rosario (fallecida en 1978), recibió una fuerte impresión cuando escuchó por Radio El Mundo el estreno de la pieza póstuma de su esposo, a cargo de la orquesta de Aníbal Troilo...

En esta síntesis biográfica hemos querido poner de relieve, muy especialmente, la obra de Barbieri compositor, muy importante en la historia de nuestro tango y que sin duda contribuyó a su jerarquía. Guillermo Desiderio Barbieri vive íntimamente ligado a la trayectoria de Carlos Gardel, lo cual él reconoció como un honor, pero su perdurabilidad estará en sus hermosos temas melódicos, en la popularidad que alcanzaron sus mejores páginas, inalterable en el tiempo.

Rubén Pesce

José María Aguilar

El 21 de diciembre de 1951 falleció José María Aguilar en el hospital "Dr. Teodoro Alvarez", Aranguren 2649, de Buenos Aires. Noches antes, al salir con unos amigos de la Confitería Bar y Billares "Odeón", frente a la plaza Flores, al cruzar la avenida Rivadavia, había sido atropellado por un automóvil, que no pudo ver a causa de su poca visión.

Auxiliado de inmediato por sus compañeros, entre ellos el actor Raúl Deval, fue conducido al ya dicho establecimiento sanitario, donde quedó internado al comprobarse que tenía fracturada una pierna. Después de varios días de reposo y siendo un hombre de fuerte contextura, murió inesperadamente, debido a una complicación de edema pulmonar.

El destino le había postergado su muerte el 24 de junio de 1935, al hacerlo sobrevivir milagrosamente de entre las llamas del trimotor F 31, donde se inmolara la vida de Carlos Gardel y la de sus colaboradores.

Atrás quedaba su brillante pasado guitarrístico al servicio de la canción popular durante muchos años.

Procedente de Medellín (Colombia) y a bordo del vapor "West Cactus", llegó al puerto de Buenos Aires, el 18 de enero de 1936, acompañado de su primera esposa, la señora María Bourgeois, mujer de exquisito temperamento poético y autora de exitosas letras que firmara el propio Aguilar: *Las madreselvas, Las margaritas, Añoranzas, Trenzas negras, Manos brujas*, etc.

Escuálido, y con huellas evidentes de graves que-

maduras en el rostro y en las manos y padeciendo la pesadilla de su drama, recibió en su persona el cariño y el pesar del pueblo argentino por el recuerdo de Gardel y sus infortunados compañeros.

Muchos fueron los reportajes periodísticos y radiales a los que accediera, dando detalles de la exitosa gira y la increíble catástrofe, ante los ojos incrédulos de cientos de admiradores colombianos.

Sus manos, imposibilitadas para desempeñarse como antaño, anularon su profesión de avezado artista, que lamentaba con mucha pena al acariciar el encordado de su guitarra o al escuchar las grabaciones que había realizado, como acompañante, en sus tiempos de esplendor.

En sus últimos años vivió de los derechos de autor y de las clases de guitarra y canto que daba a los alumnos que concurrían a su domicilio de Luis Viale 2466 y, años después, al mudarse del barrio de Flores, en su hogar de la calle Juan Bautista Alberdi 539.

Carlos Ariel, Rosita Argentina, Atilio Pascale, Tito Aguilar, Nelly Argentina "La Argentinita", Ernesto Lucero, Carlos Gómez, son nombres destacados de discípulos suyos, entre los tantos que desfilaron bajo su eficaz enseñanza.

Dueño de un privilegio natural, fue un maravilloso armonista intuitivo de la guitarra. Su dominio técnico de la "púa", en el uso profesional, era admirable, ya que no se percibía su utilización metálica, luciéndose en sus famosos pasajes de punteo y "mandolina", en los que vertía notas de su espontánea inspiración musical.

En pleno apogeo de su arte, el "indio" Aguilar contribuyó, sin proponérselo, a difundir el uso de la "púa", para extraer mejor sonido de las cuerdas de "tripa" de la guitarra.

Inspirado compositor de logradas partituras musi-

cales, enriqueció con sus obras el repertorio nacional rioplatense, mereciendo que en su mayoría fueran grabadas por las grandes figuras de nuestro cancionero y conjuntos orquestales, compartiendo el éxito de muchas de ellas con renombrados poetas populares.

Su figura elegante y varonil, sabía lucirla correctamente trajeada y pulcra con atrayente personalidad. Su estatura era mediana y su físico robusto y fuerte. Sus agraciadas facciones de tez tostada, tenían el marco de una renegrida cabellera lacia que peinaba con raya y hacia atrás.

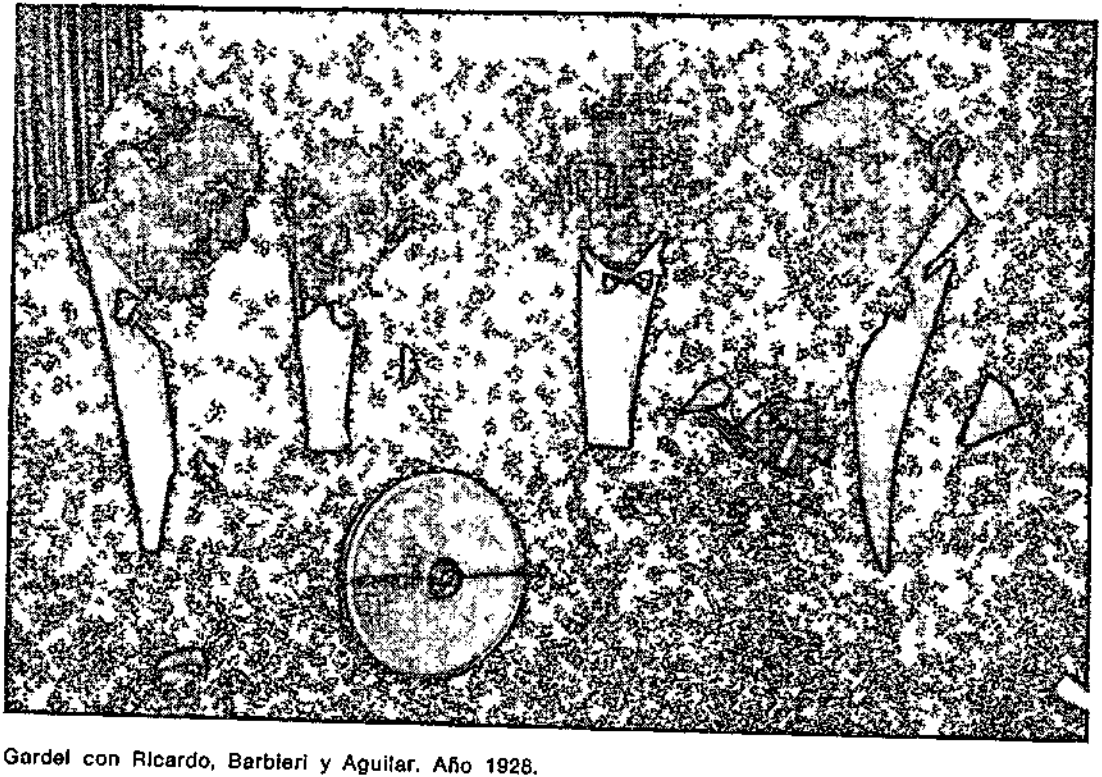
Su verdadero nombre era José Aguilar, adoptando muy posteriormente el de José María Aguilar, que llevó a la fama artística en sus últimos años de labor.

Nació en el país hermano del Uruguay, el 7 de mayo de 1891, en la calle 19 de Abril, de Montevideo.

Hijo de Don Francisco Aguilar y de Doña Cecilia Porras Soca y hermano de Francisco, Froilán y Toribio, qué murió siendo un niño, y de seis hermanas. De todos ellos el único que trascendió artísticamente fue Froilán Aguilar, guitarrista y compositor y autor de dos resonantes éxitos grabados por Gardel: el tango *Murmullos* con letra de Juan Carlos Patrón y el fado *Caprichosa* cuyos versos le pertenecen.

Sus primeros años pasados en la tierra natal fueron difíciles, como todos los comienzos de un artista que se empeña por imponer su arte.

Según declaraciones del mismo Aguilar en 1950, para la revista "Antena", cuando tenía seis años de edad ingresó junto a su hermano Francisco en el instituto Verdi, de Montevideo, patrocinados ambos por el entonces presidente de la república uruguaya Máximo Tajes, estudiando en ese establecimiento durante algunos años hasta que su padre los llevó consigo.



Gardel con Ricardo, Barbieri y Aguilar. Año 1928.

Teniendo conocimiento musical de guitarra, complementaron su aprendizaje junto a su progenitor, también guitarrista, con quién se iniciaron ambos hermanos haciendo vida de artista, tocando y cantando de pueblo en pueblo por los pagos orientales.

Más tarde al casarse su hermano Francisco y al morir su padre quedó solo artísticamente, enfrentandó al destino con lo que más quería, su inseparable guitarra.

Era la época de los payadores, y con Gabino Ezeiza, Pablo Vázquez, Peña, Lavalleja, Casaux y muchos otros, compartió junto a los suyos, guitarreando, inolvidables veladas criollas en la fonda del "Vasco Vidart", al lado del puente del "Paso del Molino", lugar donde se reunían los troperos. Allí adquirió también conocimientos de guitarra al lado del "paisano Landívar, un bohemio y pintoresco guitarrero de fogón.

En la misma nota mencionada, recordaba Aguilar, con respecto a sus primeros años que, no teniendo otra cosa que hacer en la vida que tocar la guitarra y cantar siguió actuando. Fue por Artigas, llegó hasta Brasil, sin experiencia y, muy jovencito, tuvo problemas naturales por su edad.

En Artigas, se puso en relación con su padrino, el mayor José María Castro, que había sido designado comisario del lugar, quien le dio una mano. A los pocos meses ya andaba por Río Grande, tocando la guitarra y cantando. Después volvió para Montevideo y regresó a la casa de su madre. Había salido siendo una criatura y volvía hecho un mocito. Estuvo quieto un tiempo, pero ya acostumbrado a aquella vida andariega, no pudo contenerse mucho tiempo, y salió nuevamente a recorrer el país con su ugitarra.

En Montevideo y siendo ya mozo, trabajaba tocando la guitarra y entonando las canciones de la época por

lugares típicos del bajo. Es allí donde conoce una figura respetable y famosa de la guitarra, Don Mario Pardo, a quien Aguilar admiraba desde siempre, como el mejor ejecutante solista de ese instrumento de cuerdas.

Pardo junto al hacendado y estanciero Valentín Etchenique, con el que tenía sociedad, integrando la firma Etchenique-Gil-Pardo, representantes del Banco Agrícola Ganadero de Montevideo, se lo lleva con ellos a las estancias de Etchenique "El Arbolito" y "Perico Flaco" que estaban linderas por el lado del Cuartel 10 del Departamento de Río Negro, Mercedes, del Uruguay, que se conocía por el denominativo de "Cololo". A ese lugar Pardo le dedicó un tango de su inspiración que lleva el nombre de "Cololo" y Aguilar una obra suya con idéntico título y aire de triunfo. Durante seis meses, guitarreando y haciendo menesteres del campo, Aguilar adquirió junto a Pardo grandes conocimientos de guitarra, que completarían la enseñanza de su difícil manejo y los secretos del encordado. Al verlo destacarse tan diestramente, Pardo lo anima a viajar con él a Buenos Aires para labrarse un porvenir artístico y así, en 1916, llegó a esta ciudad porteña con un destino de lírica guitarra en el corazón.

En el salón "La Argentina" de la calle Rodríguez Peña, Aguilar debutó junto a Pardo en 1916, acompañándolo en su presentación como solista de guitarra. También actuaron en el cine teatro "Palace", de la rambla vieja de Mar del Plata, perteneciente a la cadena de locales de Max Glücksmann, en donde Pardo se luciera como cantor de tangos, con aquel gran suceso que fuera *El taita del arrabal.*

Relacionado por Pardo, Aguilar comenzó la enseñanza de guitarra por los hogares porteños de renombradas familias de la sociedad, llegando a tener durante algunos años, cerca de setenta alumnos entre varones y mujeres.

Al desvincularse de Pardo formó un cuarteto guitarrístico, que fue el primer Cuarteto Nacional de Mujeres, de fugaz duración por la separación de dos de sus integrante y después dirigió un cuarteto masculino de guitarras con Nunzziatta, Monsalve e Iriarte, presentándose en el teatro Porteño, vestidos de smoking y actuando durante algunas temporadas en otras salas.

Deshecho el cuarteto, formó otros conjuntos y acompañó a Ignacio Corsini en 1921 en grabaciones para discos "Nacional" y a Mario Pardo para el mismo sello fonográfico hasta 1922.

Por ese tiempo secundó al dúo Vega-Díaz (Julio Vega-Roberto Díaz) que grababa para la casa Víctor y debido a ese trabajo, fue contratado posteriormente por ese sello para registrar solos de guitarra.

En 1922 acompañó al dúo criollo Feria-Italo (Néstor Feria-Italio Goyeche) que venía de Montevideo y debutó en el teatro "Nacional" de Pascual Carcavallo. Allí Aguilar compartió la cartelera con su compatriota el payador Juan Pedro López, con quien años después compuso el tango *Flor campera.*

En 1923 realizó con el dúo Feria-Italo unas grabaciones junto a Enrique Maciel para el sello Víctor.

Ese año Enrique Del Ponte lo hizo actuar por LOX Radio Cultura, primera broadcasting de Sudamérica, en unas transmisiones desde el Plaza Hotel (estación Plaza), donde Aguilar interpretó con su guitarra obras clásicas como *Il trovattore, Recuerdos de la Alhambra* y *Manuscrito árabe.*

Terminado ese compromiso, secundó por Radio Nacional al dúo Pelaia-Italo (Alfredo Pelaia-Italo Goyeche). Acompañó después, junto a su hermano Froilán Aguilar, al dúo Quiroga-Del Carril (Rosita Quiroga-Rosita Del Carril) en su debut en el teatro "Empire" con

un repertorio criollo y en el cine-teatro "San Martín" de Flores y cine-teatro "París" de La Plata. En discos "Víctor" secundó al dúo, con Enrique Maciel en guitarra. A Rosita Quiroga la acompañó, junto a Rosendo Pesoa, en su primera época como cancionista de tangos, grabando en discos "Víctor". Por ese entonces integró en un carnaval montevideano, el quinteto "Los incógnitos" junto a Italo Goyeche, Luis Viappiana, Carlos Bértola Ravera y Froilán Aguilar.

En 1923 también realizó una serie de grabaciones en discos "Víctor" en dúo de guitarras con Maciel. Actuó como concertista con gran éxito en el teatro "Empire" y acompañado de su hermano Froilán se presentó en el cine-teatro "San Martín", de Flores, integrando un dúo de guitarras.

En 1924 acompañó junto a Iriarte al dúo Pelaia-Catán (Alfredo Pelaia-Carlos Marambio Catán) por radio, varietés y grabaciones para discos "Víctor". Ese año, realizó igualmente unos registros para ese sello en dúo de guitarras con Mario Pardo y en diciembre secundó temporariamente con Maciel al dúo Quiroga-Magaldi (Rosita Quiroga-Agustín Magaldi) grabando en discos "Víctor" hasta el inicio del año siguiente.

En 1925 junto a Maciel acompañó al dúo Magaldi-Noda (Agustín Magaldi-Pedro Noda) en una serie de grabaciones para "Víctor", por Radio Cultura, Radio Nacional, teatros, cines, y giras por el interior del país, Tucumán y otras provincias norteñas hasta 1926.

También en 1925, secundó con Malga en guitarras a Roberto Díaz grabando para discos "Víctor" y en dúo con Iriarte registró para ese sello seis obras suyas. Posteriormente, en infatigable labor por radios, cines, teatros, giras y grabaciones, Aguilar siguió acompañando a grandes figuras de esa época de oro de la música po-

pular, integrando diferentes conjuntos de guitarra. Azucena Maizani, Libertad Lamarque, Alberto Vila, Príncipe Azul (Herberto Da Costa) y el dúo Irusta-Fugazot (Agustín Irusta-Roberto Fugazot), contaron todos con su respaldo guitarrístico, adquiriendo Aguilar una mayor experiencia con tan distintos estilos y modalidades artísticas.

Desde 1926 hasta 1928 secundó, junto a Rosendo Pesoa, a Ignacio Corsini, en una serie de discos para el sello "Nacional". En 1926 intervino en algunas grabaciones Froilán Aguilar y de 1927 a 1928 integraron el trío guitarrístico del "Caballero cantor", Aguilar, Pesoa y Maciel.

En 1927 realizó, junto a Armando Pagés, dos registros para discos "Víctor" con dos obras suyas: la zamba *Las madreselvas* y el fox-trot *Manos brujas*.

El haber acompañado durante doce años a tantos intérpretes de nuestro cancionero, le valió al solicitado "Indio", luego de secundar a Ignacio Corsini, que en junio de 1928 Carlos Gardel lo hiciera llamar por intermedio de José Razzano, para integrar su conjunto de guitarras, junto a José Ricardo y Guillermo Desiderio Barbieri.

Integró como tercera guitarra, el trío Ricardo, Barbieri y Aguilar y debutó con Gardel en el cine "Majestic", Lavalle 845 (hoy Paramount). En octubre de 1928 lo acompañó en su debut en París, siendo testigo y partícipe del triunfo del gran cantor. Al desvincularse el "negro" Ricardo, en abril de 1929, en Francia, Aguilar siguió, en España y Argentina, acompañando a Gardel como punteador de fuerza, junto a Barbieri, hasta 1930, en que formó parte del trío guitarrístico Barbieri, Aguilar y Riverol, volviendo a viajar a París por compromisos artísticos del cantor.

Por desacuerdos personales con Gardel, se alejó de su conjunto en marzo de 1931, en Niza, desde donde regresó

a Buenos Aires junto con su esposa María Bourgeois, para seguir actuando en nuestro ambiente porteño al que estaba arraigado por adopción.

En ese lapso de más de dos años de labor con Gardel, intervino acompañándolo en todas sus actuaciones radiales, cines, teatros, giras artísticas y en todas las series de grabaciones para el sello "Nacional-Odeón" realizadas por el cantor en Buenos Aires y París. En esta Ciudad Luz también registró las grabaciones del trío de guitarras Ricardo, Barbieri y Aguilar.

Participó asimismo en los "cortos" filmados en 1930, dirigidos por Eduardo Morera en Buenos Aires, para el incipiente cine sonoro nacional, en los que aparece su recia figura respaldando musicalmente a Gardel junto a Barbieri y Riverol, en ocho de las diez canciones. Allí Gardel le interpretó dos de sus obras, el tango *Tengo miedo* con letra del "negro" Cele y el vals *Añoranzas*.

Trece son las obras de su autoría que Gardel le grabó en discos "Nacional-Odeón" haciendo inolvidables creaciones: los tangos *Tengo miedo, Lloró como una mujer, Trenzas negras, Milonguera, Al mundo le falta un tornillo, Flor campera*; los valses *Añoranzas, Mala suerte, Aromas del Cairo, Manuelita*; la zamba *Las madreselvas*; el fox-trot *Manos brujas* y el estilo *Ofrenda gaucha*.

En varias grabaciones de Gardel, además de intervenir en el acompañamiento guitarrístico, Aguilar intercedió con su voz grave en algunos momentos ocasionales del canto, como ser en los tangos *Che, Bartolo, Fierro Chifle, Dos en Uno* y los pasodobles *Trianera* y *Las flores de tu balcón*.

Posteriormente a su actuación con Gardel, acompañó por emisoras, cines, teatros y grabaciones a figuras estelares de la época: al dúo Gómez-Vila (Alberto Gómez-

Augusto Vila), Teófilo Ibáñez, Oscar Ugarte y Armando Barbé (Radio Excelsior).

En 1932, con el trío de guitarras Aguilar, Barbieri y Riverol, secundó a Adhelma Falcón (discos "Brunswick"), a las Hnas. Barbieri (María Esther-Adela), en festivales artísticos y Armando Rossi (Gardelito) por LP6 Casa América y espectáculos radioteatrales. Anteriormente y en 1930 realizó un disco especial, sello Pathé, acompañando al cantor uruguayo Juan Patti.

A fines de 1934 es reintegrado, por intercesión de Ricardo Bonapelch, al conjunto de guitarras de Gardel, reemplazando a Domingo Julio Vivas, para viajar a Nueva York con Barbieri y Riverol y realizar junto al cantor, la gira centroamericana que terminara en tragedia.

Después del accidente y de su recuperación, ya solo se limitaba, por sus manos inhibidas, a dirigir conjuntos guitarrísticos sin ser primera guitarra. Hacía acompañamientos con tonos bajos, sin puntear, impedido por los dolores que le causaban sus dedos mutilados, algunos en las primeras falanges. Podía sólo utilizar normalmente el pulgar derecho y, en algunos casos, como en los ensayos, con un uñero hacía algunos punteos.

El 24 de junio de 1937, reanudando su labor artística, Aguilar se presentó en público acompañando en su debut a un discípulo suyo, Carlos Ariel, "el zorzalito criollo" en el auditorio de CX46 Radio América de Montevideo, donde estrenó su tango *Murió el pájaro cantor*, en homenaje a Gardel.

En Buenos Aires y desde el 15 de setiembre de ese año, lo siguió secundando por Radio Cultura y dirigiendo el conjunto de guitarras, Aguilar, Parisi, Fariña y Buglione. Después integrando el acompañamiento Aguilar, Martínez, Barrios y Batagliero y luego Aguilar, Vivas, Martínez y Buglione, lo acompañó por audiciones de Ra-

dio Belgrano. En 1938/39 lo secundó por Radio Argentina en la "Matinée de Juan Manuel" y también a Carmencita del Solar, con las guitarras de Parisi, Fariña, Frasca, Buglione y Ranieri.

Al frente de otros conjuntos guitarrísticos, prosiguió acompañando a Carlos Ariel (Fortunato Guarna), por cafés, varietés, teatros, "Parque Goal", "La Querencia", teatro "Variedades" (dirigiendo cuarenta guitarras en homenaje a Gardel) y giras artísticas por 35 salas de la capital y localidades vecinas, hasta 1945, y posteriormente ya finalizando la década del cuarenta.

En 1939 Aguilar integró un trío de guitarras junto a Enrique Maciel y Orlando Aricuren. En 1941 acompañó a Carlos Barés por Radio Argentina. En 1946 secundó a Carlos Acuña con las guitarras de Calabró, Orlando y Parisi y las glosas de Celedonio Esteban Flores, por varietés, Café "Santa Paula", Bar "Benigno", la "Munich" de Boedo, etc. En 1950 con el conjunto de guitarras Aguilar, Caté, Santurio y Soria, secundó a su segunda esposa, la cancionista Chola Aguilar (Yolanda Agustina Vetere) y a Santiago del Solar, realizando por Radio Belgrano, Radio Provincia (La Plata), locales de barrio (cantinas y clubes) y festivales, sus últimas actuaciones hasta muy cerca de su final.

Agradecimiento

Ediciones Corregidor es intermediaria del agradecimiento del autor, a quienes han colaborado con datos, testimonios, fotografías y discos, de valioso aporte para posibilitar esta biografía sobre José María Aguilar. Destacamos en especial a: Mario Pardo, Rosita Quiroga, Carlos Ariel, Horacio Loriente, Herminio Fossa, Atilio Pascale, Antonio Marano, Juan José Quiroga y a la Biblioteca Nacional.

JOSÉ MARÍA AGUILAR (Obra autoral)

A mi Palomita (milonga), letra de Ignacio Corsini; *Aconcagua* (gato); *Acuarela porteña* (tango), letra de Adolfo Santurio; *Al mundo le falta un tornillo* (tango), letra de Enrique Cadícamo; *Al pie de la reja* (vals), letra de Ignacio Corsini; *Al que le pica* (chacarera), letra de Manuel Ferradás Campos; *Amor mio* (cielito); *Anochecer* (estilo), letra de Ignacio Corsini; *Añoranzas* (vals), letra propia; *Aquellos tiempos* (ranchera), letra propia; *Aromas del Cairo* (vals), letra propia; *Artigas* (pericón) y *Cololo* (triunfo); *Cuando me entrés a fallar* (tango), letra de Celedonio Esteban Flores; *Cuando miran tus ojos* (vals), letra de Enrique Cadícamo; *Che, resaca* (tango), letra de Adolfo Santurio; *El Abrojal* (tango), *El angelito* (tango); *El biguá* (zamba), letra propia; *El camaleón* (malambo); *El facón* (estilo), letra de Eugenio Cárdenas-Adolfo Santurio; *El gran técnico* (tango); *El pañuelo de seda* (estilo), letra de José A. Saldías; *El volcán* (vals), *Entre dos luces* (tango) con Pedro Vergés, letra de Francisco Brancatti; *Esa, es mi tipo* (tango) con Adolfo Santurio, letra de Juan M. Velich; *Extasis triunfal* (estilo), letra de Adolfo Santurio; *Flor campera* (tango), letra de Juan Pedro López; *Flores de Arrayán* (zamba), *Hablame* (vals), *Ida y Vuelta* (tango); *La Espera* (estilo), letra propia; *La gringa María* (tango), letra de Juan M. Velich; *La mañanita* (milonga), letra de Ignacio Corsini; *La musa triste* (tango), *La roncadora* (zamba), *La rosarina* (zamba); *Las madreselvas* (zamba), letra propia; *Las margaritas* (zamba), letra propia; *Lirios* (vals), letra de Carlos Roxlo; *Luna gaucha* (vals), letra de Atilio Supparo; *Lloró como una mujer* (tango), letra de Celedonio Esteban Flores; *Maestro ciruela* (tango), letra de Enrique Sáenz; *Mala suerte* (vals), le-

tra de Eugenio Cárdenas; *Manos brujas* (fox-trot), letra propia; *Manuelita* (vals), letra de José Mascías (hijo); *María* (tango); *Me abandonaste* (canción), letra de Carlos Guiol; *Metele que son pasteles* (tango), letra de Ivo Pelay; *Mi baya encerada* (estilo), letra de Manuel Ferradás Campos y Adolfo Santurio; *Milonguera* (tango), letra propia; *Mi última carta* (tango); *Murió el pájaro cantor* (tango), letra de José Tirelli; *Noche de amor* (vals), letra propia - música de Juan Larenza; *Ofrenda gaucha* (estilo), letra propia; *Oración de amor* (vals), letra propia - música de Vicente Belvedere; *Perro* (tango), letra de Celedonio Esteban Flores; *Quejas* (estilo), letra de Salvador Riese; *Tragedia maleva* (tango) con Adolfo Santurio, letra de Manuel Ferradás Campos; *Tengo miedo* (tango), letra de Celedonio Esteban Flores; *Trenzas negras* (tango), letra propia; *Tristes violetas* (vals), letra propia - música de Adolfo Santurio; *Tristeza del aguatero* (milonga), letra de Adolfo Santurio; *Triunfo por vidalita*; *Violetas* (canción), letra de Adolfo Santurio; *Vuelve a mirarme* (canción), letra de Bartolomé Salas; y *Zamba por estilo.*

Lista autoral aportada por el estudioso y coleccionista uruguayo Horacio Loriente.

Eduardo Visconti

Angel Domingo Riverol

Antes de narrar la trayectoria de Angel Domingo Riverol, consideramos que puede ser de interés y servir como introito, citar a los cultores del arte popular que nacieron o habitaron el legendario barrio sur llamado San Cristóbal, escenario inicial del guitarrista... Justicia es señalar que esta zona capitalina fue sentidamente historiada por el veterano escritor, poeta y periodista don Ricardo M. Llanes, en su bien documentado trabajo editado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (Cuaderno Nº 39, año 1970). Cabe también la mención del amigo Jorge Larroca, periodista y escritor enamorado del barrio, que luego de pacientes investigaciones concretara el importante libro *San Cristóbal, el barrio olvidado* (Edición Freeland, 1969). Gracias a ambas publicaciones, hemos podido registrar muchos nombres, más algunos de nuestro propio archivo.

Se nos ocurre que la nómina debe encabezarla María Rangolla, conocida como "María la Vasca", famosa por su casa de baile, ubicada en la calle Carlos Calvo 2721, en algunas de cuyas reuniones tal vez se estrenara el tango *La Vazca,* dedicado por el clarinetista Juan Carlos Bazán a la propietaria... Fundamental en estas citas es el apellido de los hermanos Greco, cuyo puntal fue el popular bandoneonista y compositor de nombre Vicente y de apodo "Garrote"; Domingo, que además de ejecutar el piano y la guitarra era compositor; Angel, payador, cantor y guitarrista, autor de *Naipe marcado,* y Elena Greco, mujer de fina sensibilidad, cultora del piano, a quien en

nuestra adolescencia tuvimos la suerte de escuchárla a través de las audiciones radiofónicas de Héctor Bates, por 1935, titulada "Tangos, autores e intérpretes"... Otros hermanos famosos en la barriada fueron los Canaro, siendo Francisco, "Pirincho", el más conocido, hombre de recio y tenaz carácter que tanto hizo por nuestra música y por los derechos autorales, violinista, director y compositor que abarcó casi toda la historia del tango; Juan, bandoneonista; Rafael, guitarrista y contrabajista; Mario también ejecutante de bandoneón y el benjamín, Humberto, cultor del piano, fallecido a temprana edad... Deberá integrar esta lista, asimismo, el otrora famoso payador Antonio Anastasio Caggiano... Roberto Firpo, el patriarca del piano, por los albores del siglo residía con sus padres en la calle Rioja, entre Caseros y Rondeau... Los hermanos Fiorentino, Vicente, violinista, y Francisco, "el Tano", bandoneonista, que finalmente triunfara como cantor, residían en Rincón e Independencia...

Jorge Larroca nos informa que los integrantes del dúo Gómez-Vila vivieron un tiempo en la calle Pavón, entre General Urquiza y Rioja... Florindo Sassone en General Urquiza y San Juan... Dorita Davis, "la Muñequita", vivía en Constitución y 24 de Noviembre; las hermanas Falcón —Ada, Amanda y Adhelma—, se domiciliaban en San Juan y Rincón; la esbelta Tita Galatro, de potente y timbrada voz, recia intérprete del tango y el arte nativo, que encarnara el papel de "Alma bruja" en el recordado conjunto "Chispazos de Tradición", fue también de San Cristóbal. Cómo no traer, entre estas citas, el nombre de la más grande estilista del canto criollo, dotada de una dulce y melodiosa voz, Virginia Vera, que pasó allí sus últimos años... El jovencito Carlos Pérez de la Riestra, que popularizara el nombre de "Charlo", residía en General Urquiza entre Pavón y Constitución;

el bailarín Miguel Buchino, milonguero de hacha y tiza y también compositor, vio la luz en Entre Ríos e Independencia; Antonio Severino, apodado "La Vieja", bandoneonista, tenía su academia en la calle Pavón, entre Alberdi y Jujuy; Ricardo Luis Brignolo, otro bandoneonista y autor del tango *Chiqué*, apodado "La Nena", estuvo radicado en Sarandí, entre Independencia y Estados Unidos; Antonio Buglione, el "Loquito", violinista y cantor, nacido en Constitución 2558; y otro de los grandes olvidados, el prolífico dramaturgo y poeta Juan Andrés Caruso, conocedor como pocos del sentimiento porteño, que habitara al 1315 de Pasco, y a quien le cabe el honor de que Carlos Gardel le registrara más obras: la friolera de treinta y siete...

Sigue la lista con don Carmelo Rizzuti, eximio concertista de guitarra, gran maestro y compositor; Anselmo Aieta, el "Lagaña", fueye de San Telmo que, siendo ya consagrado, vivió en Pasco entre Cochabamba y San Juan; otro colega del "arrugado", Fernando Montoni, también fue del barrio y a él le cantó en un tango que compusiera con su nombre, *San Cristóbal*, si bien su obra más lograda fue *Carro viejo*, cuya letra fue escrita por el actor Máximo Orsi... La familia Velich, especialmente don Juan, destacado letrista y autor de un libro de versos hoy inhallable: *Rimas salvajes*, publicado en 1933, y su hija Herminia, cancionista y actriz, autores ambos del recordado tango *Cualquier cosa*... El bohemio verseador Gerónimo Gradito, autor de la letra del tango de Vicente Greco *El Flete* y de los libros *Cardos* (1928) y *Bandoneón* (1946).

Otro cantor de viejo cuño perteneciente al barrio fue Luciano Cardelli, que a fines de la década del 10 y principios de la del 20, formaba dúo con el guitarrista y por entonces cantor Guillermo Barbieri, hasta que éste se fue

con el dúo Gardel-Razzano, para unirse al acompañante José Ricardo; el "tano Cardelli" lucía una bien timbrada y educada voz y su nombre llegó a figurar en carteleras céntricas, se domiciliaba en Cochabamba 2063. Popular cantor también, y residente durante muchos años en San Cristóbal, fue Domingo Conte, nacido en Carlos Calvo y Entre Ríos... Acude asimismo a nuestra memoria el nombre del pianista tanguero Fidel del Negro, también compositor e integrante de la orquesta Scatasso... Y posiblemente, en estos recuerdos, haya omisiones, por falta de documentación, nunca intencionada, pero por ahora cerremos la lista con otro pianista y compositor de delicadas páginas, José María Rizzutti, figura fundamental entre los vanguardistas constructivos del tango.

* * *

Angel Domingo Riverol nació el 1º de octubre de 1893, en la calle Chile 1469, barriada de Montserrat. Fueron sus padres Angel Riverol y Dolores Cabral, oriundos de Las Palmas, Islas Canarias. De esa unión nacieron otros cinco hijos, tres varones y dos mujeres, siendo Angel Domingo el menor... Éste cursó los estudios primarios, siguiendo luego hasta el segundo año normal. Nació su afición por la música a los diez años de edad, en el seno de un hogar donde la madre entonaba coplas isleras acompañándose en la guitarra: de ahí la inclinación del niño... Y fue su progenitora quien le enseñó los primeros rasgueos, asimilados rápidamente. No sigue estudios, pero su gran intuición hace que llegue a dominar el encordado...

Angel Domingo conoció en su infancia a la que luego sería su esposa, Aurelia Giuliano, que se domiciliaba en la calle Humberto Iº 1835, viviendo ya la familia Riverol

enfrente, Nº 1844, barrio San Cristóbal... En 1913 se pusieron formalmente de novios y a los pocos meses contrajeron nupcias. De este matrimonio nacieron ocho hijos, y unos de ellos, Juan José, también dominó la guitarra, acompañando a varios intérpretes y trabajando en algunas ocasiones con Guillermo Barbieri (hijo); años después formó el recordado trío de canto y guitarra Palacios-Riverol-Cabral... Volviendo a su padre, digamos que a mediados de 1914 sale en gira con su vecino Juan Canaro, bandoneonista, y un clarinetista español (cuyo nombre no recuerda su esposa), trío típico que actúa en San Pedro, Bragado y varias localidades más. La suerte no los acompaña y la esposa debe enviarle un giro para que pueda regresar...

En el "Teatro de Verano" levantado en San Juan y Entre Ríos, donde actuaba la compañía de Pepe Podestá, interviene Riverol secundando la labor de un joven actor y cantor llamado Ignacio Corsini... Pero la guitarra no era suficiente medio para vivir; por lo tanto, se desempeñaba en el oficio de pintor, empapelador y recuadrador, destacándose por la habilidad y esmero en el trabajo, lo que le valió trabajar con permanencia para una gran empresa del ramo. Con el tiempo tuvo que dejar este oficio, pues le perjudicaba la salud.

A. D. Riverol, desde sus comienzos, y durante varios años, ejecutó en una guitarra de nueve cuerdas, al igual que antecesores como Luciano Ríos, acompañante de Juan Maglio "Pacho", Rafael Iriarte "El Rata" y el famoso "Negro Ricardo", puntal de Gardel durante quince años... Allá por los años 1915-16, Riverol animaba bailes de "formativos" y sociedades, en un trío compuesto por un bandoneonista de apellido Alonso, el violinista Enrique Giménez y Riverol con la mencionada guitarra de nueve cuerdas.

En las temporadas de 1916 y 1917, el celebrado dúo de cantores criollos, Ignacio Riverol-Angel Greco, con el apoyo de A. D. Riverol, actúa con éxito durante nueve meses consecutivos en el escenario del Teatro Casino, de la calle Maipú entre Corrientes y Sarmiento [1]. Por ese entonces nuestro guitarrista está relacionado con algunos de los personajes mencionados al comienzo: los Canaro, especialmente Francisco y Juan; los Greco y el bandoneonista Montoni, entre otros. En 1917 se presentó en un café de Avellaneda (avenida Mitre al 1200), cuyo propietario era Ferro, integrante del equipo del club Independiente. Se trataba de un trío cuyos compañeros eran: Carlos Marcucci, el banoneonista entonces apodado "El Pibe de Wilde", y el violinista Raimundo Orsi, apodado "Mumo", a la vez puntero del mencionado equipo de Avellaneda.

Daremos a continuación una nómina de los intér-

IGNACIO RIVEROL, de nacionalidad uruguaya, era primo hermano de Angel Domingo y fue un destacado intérprete del canto criollo en la segunda década. Realizó labor grabada en discos por los años 1913-14 para las marcas "Columbia", "Chantecler" y "Era". Posteriormente, en 1917-18 es contratado por la casa "Víctor", registrando los siguientes títulos, entre otros: *La tucumana, Ensueño, Flor de romero, El moro, El rancho, El pangaré, La mariposa, Amargura, Las campanas*, todas canciones y estilos criollos, y el tango de Canaro y Caruso *Cara sucia*, siendo secundado en esta versión por la orquesta típica del bandoneonista Vicente Loduca. En esa misma época I. R. graba a dúo con el payador Francisco Norberto Bianco, conocido como "Pancho Cuevas", para la mencionada grabadora del perrito. Este Riverol es autor de *Trovas* (vals), *A mi guitarra* (estilo), *Crepúsculo* (estilo), *Ensueño* (vals), *Las campanas* (canción provinciana), *La hilacha* (tonada), de la cual poseemos la partitura editada por la Casa Breyer Hnos. en agosto de 1917 y que está dedicada "A mi estimado amigo Francisco Canaro". I. R. era un intérprete muy valorado en su tiempo, y de gran popularidad en todos los ambientes de canto y guitarra, habiendo sentado sus reales por el sur, en Lomas de Zamora. Lamentablemente, por su descontrol en las bebidas, tuvo un prematuro fin hacia el año 1920. También en su tiempo había formado ese importante dvo con Angel Greco.

pretes que fueran secundados por A.D.R. hasta llegar a Carlos Gardel, aclarando que en los casos que tenemos documentación y testimonios damos fechas, y en los que no ha sido posible determinarlas, solamente los nombres. De cualquier manera la cita será válida, para demostrar la múltiple labor de este maestro de la guitarra...

En 1921 trabajó junto con el guitarrista Antonio Di Benedetto, autor de muchas composiciones de gran difusión, tales como las canciones camperas *El Cantar de los Cerros, Orillando un cañadón* y *Mañanita campera*, que por la década del 30 fueron interpretadas y llevadas al disco, entre otros, por cantores de la talla de Charlo y Oscar Alonso. Riverol con Di Benedetto acompañaron entonces a un cantor de muchas mentas, del cual solamente tenemos el apellido y una fotografía con sus acompañantes: de Remvenutto podemos decir que es uno de los tantos casos de cantores que al no dejar su voz impresa en el disco se perdieron en el olvido. Según un recorte del diario "La Razón", de enero de 1925, en un programa radial se presentaba el cantor Pedro Noda con el guitarrista Angel Riverol.

Roberto Díaz, cantor de larga trayectoria, creador del estilo *Aurora del peregrino* y de *Abuelita qué horas son?* y la milonga *Mi poncho tucumano*, del payador entrerriano Generoso D'Amato, en 1928 también fue acompañado, en público y en el disco, por Riverol. Éste, con un colega llamado "El Negro Rivero", en el mismo año acompañan la labor de una novel cancionista llamada Libertad Lamarque. Al año siguiente, 1929, el cantor Carlos Dix se presentaba con Riverol y Juan Buscaglia, autor éste del vals *Marina* y del tango con letra de Alberto Ramponi *Muchachos, silencio*, popularizado por Gardel y el longilíneo Santiago Devin. Ese mismo año alterna con

su amigo Antonio Di Benedetto acompañando al dúo Pidotto-Argüello, creadores del vals *Adoración*.

"Por aquellos tiempos —nos refirió el otrora popular cantor Domingo Conte, ubicándonos en 1928—, estaban muy de moda los dúos de cantores; entonces, con un amigo aficionado al canto, Pascual Ferrandino, decidimos formar uno y el primer ensayo salió bien; pero, no sabíamos tocar la guitarra ni teníamos acompañante oficial... Entonces, el amigo Amadeo Giuliano nos conectó con su cuñado Riverol. Éste, luego de darnos algunas enseñanzas elementales sobre el instrumento y de acompañarnos en las prácticas del canto, dijo que ya estábamos en condiciones de enfrentar al público... Así lo hicimos, con Riverol de acompañante, pero fuera de algunos boliches "rascas", donde pasábamos el platito, no encontrábamos un lugar de más categoría como eran nuestras aspiraciones... Una circunstancia fortuita hizo que pudiéramos debutar en forma oficial nada menos que en el cine "Los Andes", de Boedo, perteneciente a la cadena de salas del empresario Max Glücksmann. A la sazón estaba actuando allí el famoso dúo criollo Ruiz-Acuña, cuando por desavenencias con la empresa se desvincularon, y por ese motivo, "de rebote", fuimos sus reemplazantes, cumpliendo una buena actuación; esto hizo que el Sr. Glücksmann nos hiciera seguir trabajando en todas las salas de su propiedad, ya fogueados y gracias al aporte del buen Riverol. Hasta el año 1929 nos presentamos en cuanto local aparecía, hasta que caímos a un local de baile y varieté conocido con el nombre de "El Ombú". (Años después, reformado, se llamó "El Monumental", y actualmente el local existe, dedicado a otra actividad). Estaba ubicado en pleno barrio de Flores, Nazca entre Rivadavia y Yerbal, y era frecuentado por un elemento milonguero y bravío, donde a veces, por rivalidades entre

bailarines, se originaban tremendas disputas. Sin embargo, nosotros tuvimos suerte, pues caímos bien, y así tuvimos trabajo permanente, hasta que —sigue diciendo Domingo Conte—, Gardel, que estaba necesitando un guitarista, para sumarlo a Barbieri y Aguilar, mandó a llamar a Riverol para tomarle una prueba, después de la cual fue aceptado... Riverol, pese a la satisfacción de esta oportunidad, estaba preocupado al tener que abandonarnos, pero nosotros comprendimos la importancia que tenía para un guitarrista como él, y le dijimos que nos sentíamos felices de que fuera a actuar con Gardel, ya que era un paso trascendental. Y aún más: con el dinero de nuestras últimas actuaciones, Ferrandino y yo compramos una buena guitarra en la Casa Núñez y se la obsequiamos a Riverol en el mismo lugar de actuación, despidiéndolo, con el aplauso del público tras las palabras de agradecimiento del «flaco» Riverol..."

Con respecto al llamado de Gardel, la Sra. de Riverol ha manifestado: "Mi esposo se encontraba efectuando trabajos de pintura en el café "Los 36 Billares", de la calle Corrientes, cuando llegó allí José María Aguilar a buscarlo de parte de Gardel. Angel no se encontraba en ese momento, entonces "El Indio" pidió la dirección de Angel y volvió a Gardel para informarle de sus gestiones; éste, de inmediato, le envió un telegrama a la calle San Pedro 6650, y no bien Riverol lo recibió se hizo presente en la casa de Gardel. Lo sometieron a una prueba, lo mismo que a otros que habían citado, junto a Barbieri y Aguilar. El dictamen de Gardel, señalando a Angel, fue: "Me quedo con éste".

Declaraciones de Juan José Riverol, hijo de A.D.R., nos dicen que éste fue durante unos tres años guitarrista del dúo Magaldi-Noda... "Agustín Magaldi quería formar un dúo, por lo cual a Riverol se le ocurrió invitarlo

a su casa de Mataderos en el día del cumpleaños de una de sus hijas, y aprovechando la visita de su cuñado, Amadeo Giuliano, le propuso a Magaldi que hiciera dúo con éste, que cantaba muy bien. Probaron... pero ambos tenían una primera voz muy buena, malográndose la prueba. Entonces Riverol se acordó de un amigo, vecino del barrio, llamado Pedro Noda, que tenía una excelente segunda voz. Lo va a buscar con la excusa de que lo invitaba para que cantara en la fiesta familiar. Fue presentado a Agustín Magaldi y luego de escucharse ambos mútuamente advirtiendo sus virtudes vocales, probaron a dúo, y a partir de ese momento quedó concretada la unión de la que resultaría el famoso dúo Magaldi-Noda..."

Debemos mencionar aquí, como dato complementario, sin entrar en discusión, que según algunos reportajes y notas periodísticas, la formación del dúo Magaldi-Noda y las primeras prácticas se habrían realizado en la casa del guitarrista Enrique Maciel, en la calle Independencia, por Boedo... Es probable que después del primer encuentro en Mataderos, en la casa de Maciel sólo se hubiesen realizado los primeros ensayos formales...

Sigue informándonos Juan José Riverol: "Mi padre se unió a Gardel a comienzos de setiembre de 1929, actuando en público con Barbieri y Aguilar; pero recién comienza a grabar al año siguiente, el día 20 de marzo de 1930. No pudo grabar de entrada, porque Gardel tenía estipulado en el contrato con la casa Odeón, que debía hacerlo con Barbieri y Aguilar... El primer registro fue el tango *Juventud*. Al incoporarse al acompañamiento de Gardel, Barbieri tenía que cambiar su guitarra, y entonces le dijeron a Riverol que él debería hacer lo mismo; entonces, de común acuerdo, ambos fueron a la Casa Núñez y compraron guitarras gemelas con su propio di-

nero..." (Se supone que debió archivar la que le habían regalado Conte y Ferrandino...)

El guitarrista Lorenzo Ranieri, discípulo de Riverol, también nos aportó algunos recuerdos: "La primera vez que vi a Angel Domingo Riverol estaba actuando en un café del barrio de Floresta, ubicado en la esquina de Rivadavia y Santiago de las Carreras; hacía solos de guitarras con su colega Juan Buscaglia. Por la misma época y en el mismo barrio, lo volví a ver en una glorieta, de esas que entonces estaban de moda con sus números de varieté, situada en Rivadavia y Carrasco...

"Mi afición por la guitarra había nacido en esos años juveniles y comencé a recibir enseñanza de Juan Buscaglia; pero al poco tiempo éste fue contratado por un circo para salir en gira y me quedé sin maestro... Para que pudiese continuar con mi aprendizaje, Buscaglia me recomendó que viese de su parte a Riverol; éste me aceptó de inmediato y comenzó a impartirme lecciones por la módica suma de $ 5 mensuales: era un precio especial... Progresé rápidamente, pero llegó un momento en que no pude seguir abonando al maestro... Cuando se lo manifesté con gran pena, Riverol, sonriendo, me palmeó, diciéndome que no me preocupase, pues me iba a seguir dando clase lo mismo... Más tarde, cuando fue contratado por Gardel, no pudo continuar con la enseñanza, mas la amistad entre maestro y discípulo continuó inalterable... En cierta ocasión le pregunté: Dígame, maestro, ¿hay diferencia entre acompañar a Gardel y a otros cantores? Riverol me contestó textualmente: "Todos los cantores, para llegar a la altura de Gardel, tienen que comer mucha galleta."

Otro de los hombres que cultivó la amistad de Riverol, por ser vecino de Mataderos, ha sido el cantor Carlos Mayel, quien narró lo siguiente: "Frecuentábamos la casa

de la familia Riverol con otros muchachos del barrio, situada en la calle San Pedro 6650, modesta, pero abierta a todos los amigos, como así para todos los pibes que jugaban con los suyos... En ocasiones, Riverol les ofrecía a estos representaciones de teatro de títeres... En su hogar, las reuniones de canto y guitarra eran permanentes, con los infaltables mates y bizcochos de grasa... Algunas veces doña Aurelia renegaba viendo su casa invadida de gente..., pero todo quedaba compensado con la felicidad de esos gratos momentos..."

"En muchos festejos escolares y parroquiales —sigue recordando Mayel—, Riverol era requerido para participar, lo que hacía de buen grado y sin ningún interés monetario, lo mismo que salir a dar serenatas... Muchas veces tuve la suerte y el honor de cantar secundado por el bordoneo potente de don Angel... Con respecto a su carácter, lo puedo sintentizar con estas palabras: Riverol era un santo que caminaba por la tierra..." Las opiniones de todos los que lo conocieron coinciden con estas palabras; su esposa, incluso, nos manifestó que Gardel le profesaba un gran afecto y lo llamaba cariñosamente "El Flaco" o "El Lungo". (Hemos podido comprobar, en la libreta de enrolamiento conservada por doña Aurelia, que su estatura era de 1,82).

La Sra. de Riverol nos refirió, asimismo, que en muchas ocasiones, al finalizar sus actuaciones, Gardel era asediado por admiradores de ambos sexos (damas en su mayoría), solicitándole fotos y autógrafos, obsequiándole flores y bombones. Carlitos, cumplido y galante, aceptaba sonriente esos presentes, y agradecía mostrándose muy feliz... Las flores las destinaba a doña Berta, su madre, y las golosinas se las entregaba a Riverol diciéndole: "Flaco, llevátelas a tus pibes." En una postal que desde el extranjero le enviara a su guitarrista, fechada

Una pose para la posteridad. Barbieri, Riverol y Vivas (1931).

en 1934, pudimos leer: "Che, Flaco, tengo todo arreglado, preparate para hacer el speacker en inglés; no te olvidés de traerme la «legumbre». Tu «gomía» Carlos. Salute." (Aclararemos que lo de *speacker* era debido a que Riverol era el encargado de anunciar las interpretaciones en el escenario. Y bueno es recordar aquí que el Zorzal, en sus actuaciones, hacía ofrecer a sus acompañantes solos instrumentales para lucimiento de ellos. En cuanto a lo de *legumbre,* era la denominación que le daba Gardel a la yerba mate; como es sabido, gustaba de los mates amargos cómo buen criollo...)

Resta poco para informar, ya que la trayectoria realizada por Angel Domingo Riverol con el Cantor de los Cantores, a partir de 1930, es vastamente conocida... Anotemos, eso sí, que en algunas ocasiones, cuando se traslaba a otros países y no podía contar con sus guitarristas (Barbieri, Riverol y Vivas), los ayudaba haciéndoles hacer por su apoderado una entrega de dinero, autorizándolos, asimismo, a trabajar con otros intérpretes. A propósito de esto, Carlos Mayel nos refiere que, según Riverol, Carlitos les recomendaba: "Atenti, muchachos: si pueden, eviten de agarrar viaje con cualquier *crosta,* porque ustedes, aparte de laburar con este *gomía,* son *escobas* de primera calidad."

En esas ausencia de Gardel, le tocó a Riverol secundar la labor de Teófilo Ibáñez, que poseía un gran registro vocal, lo que le permitió crear y cantar como nadie el tango de Firpo y Caruso *Alma de Bohemio*... Oscar Ugarte, de recordada actuación en los años 30, también tuvo a su lado a Riverol, como así otro cantor de línea gardeliana, Armando Sentous, conocido como Armando Barbé, que admiraba al Morocho y gozaba de su amistad... A. D. Riverol fue asimismo guitarrista de varias cancionistas: Mercedes Carné, que luego fuera actriz;

Adhelma Falcón, que dejó registrado para la desaparecida marca Brunswick el vals *Cortando camino*, del violinista Fausto Fronterá con letra de Enrique Cadícamo; la cultora del canto nativo Julia Ferro, desaparecida prematuramente, Anita Palmero, y las famosas Mercedes Simone y Azucena Maizani.

Al igual que su colega y amigo Guillermo D. Barbieri, Riverol era simpatizante del club Huracán, y en algunos de sus retratos puede descubrirse en su solapa el distintivo del "Globito".

Ya dijimos que el 20 de marzo de 1930 inició Riverol la larga serie de grabaciones que hiciera Gardel en ese año, junto con Barbieri y Aguilar. En 1930 también interviene en la filmación de las canciones *Mano a mano*, *Yira yira*, *Tengo miedo*, *Padrino pelado*, *Añoranzas*, *Canchero*, *El carretero* y *Enfundá la mandolina*. Estos cortos fueron realizados por Eduardo Morera en los estudios de Federico Valle, a los que hay que agregar *Rosas de otoño* y *Viejo smocking*, con el acompañamiento de la Orquesta Canaro. Los tres guitarristas acompañan en 1931 a Gardel en sus actuaciones en Niza y París. Después de la separación de Aguilar, Barbieri y Riverol intervienen en el filme *Luces de Buenos Aires*, acompañando a Carlitos en la canción *El Rosal*, y asimismo en las diez composiciones que graba en la Odeón de París. El 20 de agosto de 1931 están los tres de regreso en Buenos Aires. Aquí vuelve a completarse el trío de guitarras con Julio Domingo Vivas, iniciando otra serie de registros fonoeléctricos. Actúan en el Teatro Broadway y en Radio América y por último en el Teatro Artigas de Montevideo. En 1932 Gardel está filmando en París. En 1933, en Buenos Aires, vuelve a grabar para Odeón, esta vez completando un cuarteto con Horacio Pettorossi. Vienen las actuaciones en Radio Nacional y en el Teatro Nacional. En noviembre Gardel se

aleja nuevamente sin sus guitarristas... El 12 de enero de 1935, llamados por Gardel, Riverol, con Barbieri y Aguilar, parte rumbo a Estados Unidos en el vapor "Panamérica". Ellos no pueden actuar y sólo logran secundar a Gardel en la canción *Guitarra mía*. Después, la iniciación de la gira latinoamericana... hasta el fatídico 24 de junio... Angel Domingo Riverol sobrevive al accidente sólo 48 horas... Su esposa conserva una hermosa fotografía del "Máximo", con la siguiente dedicatoria a Riverol: "A mi compañero de arte y gran muchacho, con todo cariño, Carlos Gardel. Nueva York, 23 marzo 1935."

En nuestra indagación, las únicas obras que podemos mencionar, para ubicar a A. D. Riverol como compositor, son las cuatro que le grabó Gardel: *Mañanitas de campo*, ranchera, con letra de Eugenio Cárdenas, registrada el 30 setiembre 1930 en la Biblioteca Nacional; *Trovas*, tango con letra de Guillermo Barbieri, en cuya dedicatoria se lee: "Con gran estima dedicamos este tango al eximio pianista y amigo Francisco de Caro", inscripto el 26 de octubre de 1931; *Falsas promesas*, tango con letra de Eugenio Cárdenas, compuesto en 1931, y el vals *Rosal de amor*, cuyos versos escribió Enrique P. Maroni, 1930, dedicado "Al doctor Ignacio Caponetti y colegas del Hospital Salaverry", nosocomio en el cual, según comentarios, solía hacerse atender Riverol. Su hijo Juan José y Carlos Mayel nos confirman la existencia de otro tango con letra de Eugenio Cárdenas, *Con la cruz a cuestas*, cantado por Gardel en algunas actuaciones, aunque no lo grabó.

Raúl F. Lafuente

Domingo Julio Vivas

El 12 de mayo de 1895 nació en Buenos Aires, Domingo Julio Vivas, hijo de Mathias Vivas y Concepción Gonzales y hermano menor de Nicolás y Rita.

Huérfano de madre desde su primer año de edad, creció en un humilde hogar sobrellevando la falta del cariño maternal.

Cursó estudios primarios en el colegio mixto de Hermanas Vicentinas "Nuestra Señora del Rosario", de la calle Moreno 1859. Su padre, sargento de la policía de la capital, jubilado en 1910 y eximio guitarrista, grabó como solista en los primitivos cilindros, destacándose en su repertorio las marchas militares *San Lorenzo* y *Tres árboles*. Como músico actuó en un circo con la Compañía de los Hnos. Podestá.

A los seis años, Vivas tocaba un tiple por oído y cantaba milongas. Siendo una criatura traviesa, a escondidas le quitaba la guitarra a su padre y bordoneaba sus cuerdas con pretendidas uñas de guitarrero. Ya adolescente, tocaba con su padre la guitarra a cuatro manos, siendo admirado por su habilidad y compenetración musical.

Sus tíos paternos, Sinforoso y Victorino, también fueron guitarristas. Su hermana Rita, dos años mayor, con las estampillas "Anclas" regaladas en los almacenes, por la "Panificación Argentina", para llenar libretas que tenían premios, logró ganar una guitarra de estudio, que le obsequió para iniciarlo artísticamente.

Rita, compañera de su infancia y sus años mozos, fue

la confidencial y dilecta amiga, que ocupó en su corazón ese amor materno que nunca conociera.

Su hermano Nicolás, siete años mayor, tan distinto en su manera de ser y en las inclinaciones espirituales, aprobaba sus condiciones naturales para la música popular y lo alentaba para que fuera un profesional.

Su progenitor, con algunas enseñanzas dadas por tonos, le encaminó para siempre en su andariega vida, por el camino del tango.

En su trayectoria artística, Vivas nunca sería primera guitarra, porque no punteaba, aún cuando dirigiera un conjunto guitarrístico, pero fue un buen acompañante de pulso fuerte y seguro y de notable oído para las melodías y el ritmo.

A los 17 años aprendió intuitivamente a tocar un bandoneón, nacarado y "chanfleao", que le compró a un conocido por medio de una boleta de empeño del Banco Municipal por $ 120.

Ya tenía la experiencia de una gira de cuatro meses por el lado de Guaminí, tocando en dúo de guitarras con un amigo, por las poblaciones de la provincia de Buenos Aires, que recordaba siempre con nostalgia como su primera aventura juvenil.

A los 18 años, realizó una gira por Punta Alta (Bahía Blanca), integrando un trío típico, con él en guitarra, Nuchi en bandoneón y Victorino en violín. En esa actuación que duró tres meses, envió a los suyos $ 25 para comprar una guitarra profesional, y su padre, por esa suma, adquirió en "Casa Núñez" una "valenciana", que le mandaron afuera para su alegría.

En 1915, cuando le tocó el servicio militar, hizo la conscripción sólo ocho días en el Regimiento 3 de Infantería, en la calle Pichincha y obtuvo la baja por número de sorteo.

De varonil estampa porteña, el "negro" Vivas era delgado, tenía una estatura mediana, cutis morocho y cabello renegrido azulado y ondeado. La voz algo apagada en su color. No cantaba, pero entonaba bien.

La modestia fue el factor contradictorio de su personalidad, que le impidió ocupar un lugar más trascendental entre los músicos de su tiempo. Era pulcro, sobrio y elegante en el vestir. Su carácter afable y divertido lo hacía accesible a quienes buscaran su amistad de atrayente simpatía.

Desde su infancia tuvo un íntimo amigo, Ricardo Librandi, apodado "Cateti", pintor de "brocha gorda" y aficionado a cantar y tocar la guitarra, inspirándose en Angel Greco. Con él y otro amigo, llegaron posteriormente a formar un trío guitarrístico, acompañando en octubre de 1932 por Radio Splendid, a una cancionista de la época, Cholita Morchio. Juntos pasaron muchos años de amistad, unidos por un sincero afecto y un mismo ideal: la canción popular.

Como con su desempeño como músico no ganaba lo suficiente para solventar los elementales gastos, Vivas trabajaba con el hermano de "Cateti", Atilio, en una cartonería de su propiedad.

Exceptuando algunas etapas de su vida, por causa de su incurable bohemia, arrastró siempre esa difícil situación económica.

La cortada de la calle "Gallegos", en el barrio de Boedo, fue escenario de sus comienzos musicales. Entre Maza y Virrey Liniers estaba la casa que habitó con su familia durante cinco años.

Al lado vivían los hermanos José y Nicolás Marmon, conocidos por "Pepino" y "Toyo", respectivamente, que fueron bandoneonistas y tuvieron orquesta típica, donde

Vivas actuó con su "fueye", grabando en discos "Favorita".

En la sala con balcón a la calle, de la casa de los Marmon, se reunían figuras que luego serían populares, como Ricardo Luis Brignolo, "la nena", en cuya orquesta Vivas también actuó como bandoneonista. Dos guitarristas conocidos como "El Chino" y "Monteiro", frecuentaban igualmente ese lugar. Fue en ese tiempo, que Vivas aprendió notación musical, con dos violinistas que llegaban asiduamente a esas reuniones tangueras: Juan Prudente y "Ernesto", que era relojero de oficio.

En 1920, en la calle Colombres 1277, su último domicilio de soltero, los domingos por la tarde se hacían en el largo patio embaldozado bailes de "formativo", organizado por él y sus amigos, que a la vez amenizaban la reunión, integrando un trío típico: Enrique Maciel en el armonio o la guitarra, Vivas en el bandoneón y un violinista llamado "Luisito", que pertenecía a la orquesta típica de Roberto Firpo.

El 5 de marzo de 1921 en Buenos Aires, Vivas contrajo enlace con María Antonia Gianotti, y de su matrimonio nacieron sus hijos Irma y los mellizos Osvaldo y Oscar. Ese mismo año, y ya siendo un músico profesional, integró como bandoneonista la orquesta de Roberto Firpo y hacía "bolos" con otros conjuntos y cantores, para ganarse unos pesos "extras".

Prosiguiendo su labor de bandoneonista, Vivas intervino en la orquesta típica Flores, dirigida por su amigo pianista, Carlos Vicente Geroni Flores.

Entre 1923 y 1927 integró la orquesta típica criolla de Antonio Scatasso, en los sainetes del teatro "Apolo" con la Cía. Ratti y en giras por Córdoba, teatro "La Comedia" y Rosario, teatro "Olimpo".

Con la mencionada orquesta acompañó en el teatro

"Apolo" a Ignacio Corsini cantando tangos y, en canciones criollas, en dúo de guitarras con Scatasso.

Actuó en distintas formaciones de este conjunto: Scatasso-Vivas (bandoneón), C. Sesano (piano), A. Villa (violín) y Liberattore (contrabajo).

Scatasso-Vivas (bandoneón), Fidel Del Negro (piano), Alberto Pugliese (violín) y Pablo Melfi (batería). (1927).

Scatasso-Vivas (bandoneón), Fidel Del Negro (piano), Alberto Pugliese-Alcides Palavecino (violín), Luis Bernstein (contrabajo).

En 1924 acompañó en guitarra al dúo criollo Angel Greco-Ignacio Riverol en el teatro "Casino". Integró también en 1924 la línea de bandoneones de la orquesta típica de Augusto P. Berto, actuando en el "Bar Central", de la calle Corrientes.

En 1925 secundó a Rosita Quiroga, en dúo de guitarras con Vicente Spina. En ese tiempo tocaba el bandoneón en la orquesta típica de Domingo Scarpino, en el Café "Manzanares", de Parque de los Patricios.

Los conjuntos que Vivas integró fueron muchos, por sus fugaces colaboraciones en las que sólo intervenía por un corto lapso, para reemplazar la ausencia de un músico y otros en los que actuaba como estable.

Durante muchos años Vivas tuvo academia de canto, bandoneón y guitarra. Empezó enseñando en su domicilio de la calle Gualeguaychú 1169 y después de cinco años, al mudarse, prosiguió en su casa de la calle Tarija 3721.

César Ginzo, bandoneonista de larga trayectoria popular y Mario Ricca, cantante del celebrado trio "Los Halcones" que actuó existosamente por las emisoras de El Mundo y Belgrano, fueron discípulos suyos.

Entre los años 1925 y 1926, bajo su dirección, Vivas formó una orquesta típica que llevaba su nombre y que

questa se presentó exitosamente en el teatro "Fémina" de Berlín, interviniendo el cantor Luis Mandarino en los estribillos.

Con un repertorio nacional rioplatense, se presentaron de impecable smoking o ataviados con trajes de gaucho, bordados, de color granate, cuya moda la impuso el propio Francisco Canaro en 1925, cumpliendo con disposiciones vigentes por el Sindicato de Músicos.

Dicho conjunto en esta etapa estaba integrado por: Rafael Canaro (director, guitarra, contrabajo y canto); Fioravanti Di Cicco y un músico español (piano); Juan Canaro, Mario Canaro, Avelino Vásquez, Vivas (bandoneones); Juan Trócoli, Francisco De Cabo, N. Girard (violines); Luis Mandarino (canto y guitarra) y un músico oranés (guitarra); Rosita, soprano española (canto) y la pareja de bailarines Toves, que intervenía con sus danzas acrobáticas en los lugares de atracción, exponiendo desde el escenario la coreografía tanguística.

Fue también de la partida, por poco tiempo, A. D'Ambrosio, un bandoneonista argentino, que tuvo que regresar al país por hallarse inesperadamente enfermo.

Después de finalizar un contrato de quince días en el teatro "Scala" de Copenhague, Dinamarca, regresaron nuevamente a Alemania, desempeñándose durante seis meses por los escenarios de:

Dancing "Trocadero" (Hamburgo), dancing "Barberina" (Dresden), "Keffier" gran Café Concierto (Saarbrucken) y por la ciudad de Berlín en dancing "Ambassadeur", dancing "Barberina", "Café Berlin" atracción y por Cines Atracción, "Ufa", "Universum", "Kammerspiele", "Alhambra", "Primus Palast" y "Babylon".

En algunas circunstancias y en números de atracción, Luis Mandarino y Rafael Canaro, cantaron a dúo can-

ciones fólklóricas, acompañándose en guitarras secundados por Vivas.

Actuaron en Berlín por la emisora radial "Berliner Funkstunde", donde hasta esa época no había participado ninguna orquesta extranjera y realizaron algunas grabaciones para el sello fonográfico "Homocord Electro", como orquesta típica argentina "Ambasador", cantando los estribillos Rafael Canaro.

El motivo del cambio de nombre de la orquesta se debió a los contratos de exclusividad que Francisco Canaro tenía con la Casa Odeón.

Posteriormente, la orquesta fue comprometida para actuar en la Exposición de Sevilla, y Vivas, añorando su patria, se desvinculó y emprendió desde Berlín su viaje de regreso a la Argentina, el 2 de abril de 1929, llegando a Buenos Aires en el vapor "Alsina" el 11 de mayo de ese año.

Como recuerdo de esa gira, sólo trajo discos, fotografías y monedas, y éstas sólo como valor afectivo, ya que la patriada de los músicos de entonces, no era económicamente favorable como se podría imaginar.

Apasionado por la música clásica, no perdió en Europa la ocasión de lucirse con los valses vieneses de Waldteufel, *Czardas* de Monti y su pieza preferida *Gran vals brillante* de Chopin.

En Berlín grabó en sólo de bandoneón, un disco con fragmentos de *La Traviata* y *Rigóletto* (fantasías) Verdi-Breyer, para el sello "Tri-Ergon/Photo-Electro-Record" que dejó como auténtico testimonio.

Luis Mandarino, viajero incansable por los caminos del mundo, con su voz y su guitarra, fue su amigo a través de muchos años y un verdadero camarada de labor, con el que compartió las horas de hotel y diversiones, mientras duró su estadía en el extranjero.

Domingo Julio Vivas. En una fotografía inédita con su bandoneón.

Cuando la orquesta Canaro partió para Sevilla, él también se desvinculó quedando en Berlín y su lugar como cantor fue ocupado por Carlos Dante.

La actuación posterior en España no alcanzó el éxito esperado por el fracaso de la Exposición y viajaron con rumbo a París, para actuar con todo suceso en el cabaret "Florida", como lo hicieran anteriormente.

Como balance de toda esa aventura por la música popular, le quedó a Vivas la satisfacción del deber cumplido y el saldo perjudicial del robo de su bandoneón en Alemania, que debió reemplazar de inmediato por la adquisición de otro, para seguir actuando en la orquesta.

En 1929 actuó en la orquesta típica de Alberto Pugliese, en Mar del Plata, integrando la línea de bandoneones junto a Alfredo Attadía, durante tres meses, en una cervecería llamada "Munich".

En 1930 integró un cuarteto típico que dirigía Nicolás Vaccaro, para realizar esporádicas actuaciones, animando bailes por locales de la provincia de Buenos Aires. El conjunto lo componían: Nicolás Vaccaro (piano), Vivas (bandoneón) y Antonio Rubino-Rodolfo Blasi (violines).

A fines de agosto de 1931, Vivas, por su amistad con Guillermo Desiderio Barbieri, con quien solía integrar un dúo de bandoneón y guitarra en el club de box "Las Casas Juniors", es incorporado al conjunto de guitarras de Carlos Gardel, quien regresaba de filmar en los estudios de Joinville, París, su primera película de largometraje titulada "Luces de Buenos Aires".

Después de previos ensayos en la casa del cantor, Jean Jaurés 735, debutó de inmediato a su lado integrando el trío de guitarras, Barbieri, Riverol y Vivas, por la emisóra LP6 Casa América, el 1 de setiembre de 21 a 22 horas, donde actuaron exitosamente durante un mes con las glosas de Atilio Supparo. En setiembre también inter-

vinò en la temporada de Gardel en el cine "Broadway".

Sustituyendo el lugar dejado por la desvinculación de José María Aguilar, Vivas tenía un íntimo orgullo, la de ser un feliz integrante del acompañamiento guitarrístico del cantor que admiraba desde siempre.

. Una guitarra y un smoking hecho a medida fue el regalo amistoso de Gardel, cuando Vivas se vinculó a su lado.

En los ensayos del repertorio y utilizando sus conocimientos de notación musical, pasaba con el bandoneón a sus compañeros guitarristas, las obras a estrenar por Gardel. Esa labor la realizó anteriormente y durante años, Rafael Rossi.

Entre setiembre y octubre, Vivas participó con el trío de guitarras en catorce grabaciones de Gardel para el sello "Nacional", entre las que figura la versión de su vals con letra de Juan F. Mazzaroni *Quejas del alma*, lograda el 27 de octubre.

Antes de pertenecer a su conjunto, ya Gardel le había grabado en Buenos Aires, sus tangos *El olivo*, en 1924, que compusiera en colaboración con Antonio Scatassó y letra de Carlos P. Cabral y *Salto mortal* con letra de Juan F. Mazzaroni el 30 de julio de 1927, acompañado en ambos por las guitarras de Ricardo y Barbieri.

A fines de noviembre de 1931, Gardel partió de nuevo hacia Francia por compromisos cinematográficos.

En este período sus guitarristas acompañaron a Anita Palmero en una serie de discos para el sello "Nacional" y quedaron en su patria con el consentimiento de actuar con otras figuras del ambiente artístico.

Vivas, integrando el trío estable de guitarras de Radio Nacional, Vila, Ciaccio y Vivas, que después sería Vila, Ciaccio y Cortese, acompañó a Oscar Ugarte durante ocho meses por esa emisora, en el transcurso de 1932.

Con las mismas guitarras secundó a Dorita Davis, también por Radio Nacional y en actuaciones por los teatros "Maipo" y "Astral", cines de barrio y giras por el interior del país. Posteriormente la siguió acompañando en toda su carrera artística hasta 1936.

Al principio de 1932 alternó como bandoneonista en la orquesta típica de Horacio Pettorossi integrada por veintitrés músicos y actuando en el teatro "Cómico", en el espectáculo musical *La epopeya del Tango*, en donde también participaron el dúo Magaldi-Noda y la cancionista Julia Alonso.

En enero de 1933, en Buenos Aires, integró el primer cuarteto de guitarras que acompañó a un cantor popular, Pettorossi, Barbieri, Riverol y Vivas, al secundar a Gardel después de larga estadía en el extranjero y en todas sus actuaciones de su último año en la Argentina y Uruguay y en sesenta grabaciones para el sello "Nacional".

En la interpretación del tango *Silencio* por Gardel en el disco, radios y teatros, acompañado por su conjunto guitarrístico y coro, Vivas intervino con su bandoneón en el "toque de clarín", prosiguiendo de inmediato con la guitarra junto a sus compañeros.

El 25 de agosto Gardel registró la última de las cuatro obras que le interpretara, su inspirado vals con letra de Roberto D. Marano *Amante corazón*.

Desvinculado Horacio Pettorossi del cuarteto de guitarras, al viajar con Gardel al extranjero, Vivas prosiguió su labor en 1934, integrando nuevamente el trío guitarrístico, Barbieri, Riverol y Vivas.

En Buenos Aires, secundaron en los meses de enero y febrero, a Teófilo Ibáñez por Radio Nacional, cines y teatros y a Oscar Ugarte, desde principio de marzo a fines de setiembre por Radio Fénix.

Con Gardel, ascenso a la fama: Pettorossi, Barbieri, Riverol y Vivas. Una escalera en Radio Nacional (1933).

Con las mismas guitarras, también acompañó en ese año por audiciones radiales, a Adhelma Falcón y Anita Palmero.

El 5 de marzo de 1934, a las 23, Vivas intervino en la primera y original transmisión extraordinaria para la radiotelefonía argentina, organizada por Devoto y Gaché, propietarios en ese entonces de Radio Splendid.

Carlos Gardel desde Norteamérica, actuando en los estudios de la N.B.C. (National Broadcasting Company) de Nueva York y sus guitarristas, Barbieri, Riverol y Vivas en Buenos Aires, desde los estudios de Radio Rivadavia, todos por medio de auriculares individuales (teléfonos).

Con perfección técnica, el acompañamiento era propalado por Radio Rivadavia en onda larga y por la Transradio en onda corta desde Monte Grande. La transmisión era escuchada por Gardel que iniciaba el canto, el cual unido a las guitarras era transmitido por todas las emisoras de la cadena de N.B.C. y en onda corta por la Transradio, que la recibía en su equipo de Villa Elisa y luego era retransmitida por Radio Splendid.

De esa manera el oyente de la República Argentina podía sintonizar en la onde de Radio Rivadavia a los guitarristas solamente y en Radio Splendid la voz de Gardel con el acompañamiento de las guitarras.

A fines de 1934 Vivas fue excluido inesperadamente para viajar a Nueva York y realizar la gira centroamericana, acompañando a Gardel. El destino intercedió prolongando su existencia, por ser factible que hubiera perecido junto a sus infortunados compañeros, en el accidente aéreo de Medellín (Colombia).

Por influencia de Ricardo Bonapelch, amigo uruguayo de Gardel, José María Aguilar, que estaba enemistado por desavenencias personales con el cantor, es reintegrado

a su conjunto de guitarras para participar en la "tournée" artística.

El 12 de enero de 1935, al partir Barbieri, Riverol y Aguilar en el vapor "Pan América", Vivas perdió para siempre el último eslabón que lo unía a Gardel.

La fatal noticia del 24 de junio de 1935 impactó dolorosamente su alma. En tierra colombiana quedó trunca su esperanza de volver a integrar el conjunto de guitarras de Gardel. Una carta de Barbieri enviada a su esposa Doña Rosario, le había anticipado esa noticia prometida por el cantor para cuando regresara a Buenos Aires.

El silencio en todo lo relacionado a Gardel fue el mejor homenaje de Vivas para su recuerdo y el de sus camaradas desaparecidos trágicamente.

Su período de actuación en la etapa gardeliana fueron doce meses de labor, interrumpidos entre sí por los viajes al extranjero del cantor, pero bastaron para que su fama trascendiera como "guitarrista de Gardel", quedando relegada su intensa trayectoria con primeras figuras y conjuntos orquestales, con los que trabajara durante toda su vida.

En una audición de la revista "La canción moderna", el lunes 10 de febrero de 1936, a las 20.30 horas, se realizó por Radio Belgrano un homenaje a Gardel, en el adiós de las guitarras criollas.

Bajo la dirección de Mario Pardo, integrando un conjunto de diecisiete guitarristas que colaboraron en el programa, se interpretaron dos tangos del cantor, *Mano a mano* y *Mi Buenos Aires querido*, que fueron glosados emotivamente por el actor Santiago Arrieta.

Entre los guitarristas figuraban, Vivas, Vila, Ciaccio, Cortese, Zerda, Ferrari, Salinas, Rodríguez, Lafalle, Demassi, Avena, Canataro, Pedretti, etc.

En la misma audición de esa noche inolvidable, ac-

Tal vez los tres guitarristas unidos, solos, en una fotografía póstuma. Aguilar, Barbieri y Riverol. Año fatal, 1935.

túaron la orquesta típica de Francisco Canaro y el trío Irusta-Fugazot y Demare.

Ese fue el único acto popular en memoria a Gardel en el que participó Vivas, no volviendo a intervenir en otro, ni prestándose a ningún reportaje relacionado a su vinculación gardeliana.

En 1935 acompañó al dúo criollo Alsina-Serna, con Velásquez en guitarras, y Armando Baliotti en el piano, actuando por Radio Stentor.

Integrando el trío guitarrístico, José Canet-Vivas y Antonio Barraza, ese año también secundó a Fernando Díaz, durante un mes por Radio Belgrano. Este cantor le interpretaba su vals con Marano *Judía*.

En 1936, con un trío de guitarras que dirigía por Radio Porteña, acompañó al cantor Pedro Athos. En 1937 intervino en una temporada del teatro "Variedades", en el popular conjunto "Chispazos de tradición", dirigido después de la muerte de su creador y director, Andrés González Pulido, por su hijo Juan Carlos.

Ese año también acompañó a Carlos Ariel por Radio Belgrano con el cuarteto de guitarras, Aguilar, Vivas, Martínez y Buglione.

Entre 1937 y 1938, acompañó por Radio Argentina a Carmencita del Solar, en dúo de guitarras con Francisco Frasca y el acordeón de Rodolfo Leoni.

En 1938 secundó a Raúl Romero por Radio Belgrano, con Emilio Berna (Bernasconi) en guitarras y por la misma emisora, en 1939, al cantante, imitador y humorista uruguayo, Ricardo Pimentel, "el malabarista de la voz", integrando el cuarteto de guitarras Iriarte, Vivas, Casella y Martínez, durante dos meses en el salón "auditorium" en las audiciones "Palmolive".

A Héctor Palacios lo acompañó con un conjunto de guitarras por Radio El Mundo y con diferentes integra-

ciones y distintos momentos a Patrocinio Díaz, Mecha Bazán, Ada Falcón, Pedro Díaz y a Carlos Ariel, en 1940 con su trío de guitarras que integraba con los Hnos. Remersaro, en varietés por cafés de barrio y Radio Argentina y por Radio Mitre, integrando el trío Vivas-Bruzo y Davis.

Desde julio de 1937 hasta fines de 1941, acompañó a Nelly Omar en todas sus actuaciones artísticas en el país y el Uruguay, integrando distintas formaciones de guitarras: Ramón Quadri-Vivas y Emilio Berna; Alberto Ortiz-Vivas y Luis Carré; Alberto Remersaro-Héctor Osuna-Vivas y Rafael Iriarte.

En enero de 1940, con el mencionado cuarteto de guitarras, en una embajada artística de Radio Belgrano a Bahía Blanca, acompañando a la cancionista también secundó en esa oportunidad a Hugo del Carril, en la transmisión extraordinaria que se efectuó por la emisora LU7 Radio Gral. San Martín, desde el teatro Municipal de esa localidad atlántica.

Ese mismo año, en la película argentina "Canto de amor", dirigida por Julio Irigoyen, con el mismo conjunto guitarrístico acompañó a la pareja central del film, Nelly Omar y Carlos Viván, en varias canciones que eternizó la pantalla de plata.

En 1941 con dicho cuarteto también acompañó a Roberto Arrieta, durante dos meses por Radio Belgrano y con Juan Remersaro, el hermano de Alberto, con guitarras realizó una gira de cuarenta días por la provincia de Buenos Aires, con la compañía teatral dirigida y encabezada por el actor Pedro Tocci "Cantos Argentinos" que interpretaba las obras gauchescas "Juan Moreira" y "Juan Cuello". Componían el elenco entre otros, las actrices Malvina Pastorino y Aída Luz, que cantaban junto a Pedro Tocci algunas canciones.

En 1942 con Alberto Remersaro en guitarras y José Ranieri en bandoneón, secundó a Raúl Lavalle, en la Confitería "La Paz", Juramento 1700.

Por Radio El Pueblo, actuó musicalmente en la Compañía de Radioteatro de Atilano Ortega Sanz e integró el conjunto de "Guitarras Argentinas" dirigido por Abel Fleury en Radio Belgrano.

El 20 de octubre de 1943, Vivas inició una gira sudamericana por Bolivia, Perú y Chile, con la cancionista Carmencita del Moral, integrando un trío de guitarras junto a Lorenzo Ranieri y Ernesto Davis González. Con un repertorio de música popular, se presentaron por los escenarios vestidos de paisanos, con trajes de "piel de tiburón" color celeste. Actuaron por confiterías de La Paz (Bolivia), cines y Teatro Segura de Lima (Perú), pasando por todo el norte peruano, Huacho, Huaral, Chiclayo, Trujillo y Piura, lindando con Quito (Guayaquil). Volvieron nuevamente a Lima y pasaron a Tacna, cerca de la frontera chilena, y de allí a Arica, Coquimbo, Antofagasta, La Serena, Ovalle, Valparaíso y Santiago (territorio chileno), actuando tres meses de norte a sud, en el teatro Caupolicán, Radio Minería, Cabaret Tap-Roon y teatro Móvil (Carpa de Circo).

Después de cinco meses de exitosa actuación, por desavenencias artísticas, se desintegró el conjunto en marzo de 1944 en tierra chilena.

Antes, el trío de guitarras Ranieri-Vivas-González, acompañaron en unas grabaciones para el sello "Odeón", al dúo Rey-Silva, interviniendo también el acordeón de Guillermo Gamboa.

Sus compañeros regresaron a Buenos Aires y Vivas quedó en la República de Chile trabajando con diferentes conjuntos y otros cantores, como Pepe Aguirre, René Julio, Carlos Morán, Chito Faró y Jorge Abril a quienes

acompañó con su trío de guitarras, Vivas-Núñez-Contreras.

En marzo de 1946 y en el subsuelo de un cabaret donde se bailaba el tango, Vivas actuó en Chile con un conjunto típico que él dirigía con su bandoneón y en donde un cantor entonaba los estribillos. Su querido "fueye" Doble A.A., le fue enviado por su familia desde Buenos Aires.

Sobrellevando su bohemia y la falta de dinero, en las horas libres de su labor profesional de artista, Vivas trabajó un tiempo como empleado, en la boletería del Museo de Cera francés "Dupuytren", existente en esa época en Santiago de Chile.

Por compromisos con ineludibles contratos artísticos, quedó radicado durante cinco años en ese país, hasta el 18 de diciembre de 1948, en que regresó a su patria desde la capital chilena por vía terrestre.

Su vesícula enferma comenzaba a martirizar su salud y llegó a Buenos Aires buscando el refugio de los suyos. Al irse de la Argentina en 1943, Vivas, junto a su esposa y sus hijos, habitaba un departamento en Pedro Goyena 1269 y, al retornar, ya su familia, por la situación precaria que estaban pasando, había cambiado de domicilio en la casa de inquilinato de la calle Pozos 1043 (hoy Combate de los Pozos).

Allí Vivas pasó el resto de su existencia en compañía y cuidado de sus familiares, llevando una vida más metódica, alejada de los viajes y trajines de las giras artísticas.

Tratado su problema vesicular en el hospital Argerich y habiendo mejorado temporariamente, aceptaba trabajos cuyas actuaciones fueran en lo posible, limitadas en la Capital.

Excepcionalmente, realizó en febrero de 1949, una gira de diez días por San Juan y Mendoza, con Nelly

Omar y las guitarras Vivas-René Correa y Oscar Lares y también los "bailes sueltos" de fin de semana; que organizó y amenizó con un repertorio popular, dirigiendo durante ese año un cuarteto típico que llevaba su nombre, por Clubes y Sociedades de Fomento por el interior del país, Pergamino, Arrecife ("Sociedad Francesa"), Pilar, Presidente Sarmiento, etc.

Integraban el conjunto bailable: Vivas (bandoneón), Hnos Vicente y Juan Pecci (violines) y Armando Baliotti (piano) o Félix Camarano (guitarra) en distintas ocasiones.

En 1949 también actuó en la Confitería Munich, Boedo 963, acompañando a Enzo Valentino, con las guitarras Romero-Vivas-Risso y a Fernando Díaz, en el local "Mi Tango" de la calle Canning.

Finalizando ese año, desde el 3 de noviembre hasta el 18 de diciembre, intervino en el elenco musical de la Compañía de Arte de Joaquín Pérez Fernández, en el espectáculo de Danzas y Cantares de España y América, titulado "Embrujo" y presentado en el teatro "Avenida", de Av. de Mayo 1222.

Durante toda esa exitosa temporada, Vivas tocaba indistintamente, bandoneón y guitarra en diferentes estampas de baile coreográfico, canciones y recitados, inspirados en el folklore de distintos países de habla hispana.

Con ese conjunto tuvo la oportunidad de viajar al Japón, pero no pudo concretarlo por su estado delicado de salud.

En mayo y junio de 1950, dirigiendo un cuarteto de guitarras, integrado por Vivas, Basile, Guerrero y Casella, acompañó a Héctor Mauré en la Confitería "Kentucky", Santa Fe 4602, y en julio, por Radio Belgrano, en los programas de "Ricoltore" y en el "Night Club" Novaro, Av. Libertador Gral. San Martín 5428.

También en 1950, con las guitarras, Orlando-Semino-Barbieri (h) y Vivas, acompañó a Raúl Berón en el Bar "Atenas", Boedo 1399, durante un mes, siete meses antes que este cantor se iniciara como vocalista de la orquesta típica de Aníbal Troilo; y a Fernando Leyva, hermano de Susy Leyva, en el salón "La Armonía", avenida Corrientes 1443 y en "Mi Tango" de la calle Canning por dos meses, con las guitarras Flores-Vivas-Remersaro, continuando en 1951 con ese cantor, en los mismos locales, pero formando dúo guitarrístico con Carlos Márquez.

En el anochecer del 15 de junio de 1952, estando internado en el Hospital Fernández, Cerviño 3356 y convaleciente después de tres días de una operación practicada por cálculos en la vesícula, Vivas murió imprevistamente al sufrir una complicación en su organismo debilitado. Al fallecer tenía 57 años de edad.

Sus obras de variados ritmos y finas melodías, registradas e inéditas, quedan como testimonio de su ductilidad de sensitivo compositor popular y aguardan en su mayoría, la eterna espera de la exhumación musical.

Domingo Julio Vivas, el "Negro Vivas", es un recuerdo y un nombre querido para la historia del Tango, lugar donde merecidamente prevalece por toda su patriada bohemia con bandoneón y guitarra.

Aunque en su género no fue un destacado instrumentista técnico, sumó su modestia y eficiente labor al engrandecimiento y difusión de nuestra música popular rioplatense que fuera toda su razón de ser y que llevaba arraigada en su alma de porteño soñador.

DOMINGO JULIO VIVAS (obra autoral)

Agarrala si podés (polka); *Alma* (tango), letra de Jerónimo Gradito; *Amante corazón* (vals), letra de Roberto D. Marano (1933); *Brisas primaverales* (vals sentimental); *Brochazo campero* (estilo), letra de Alfredo F. Roldán; *Cariño húngaro* (vals), letra de José Tarantino; *Cervantes* (pasodoble flamenco); *Ciudad querida* (tango), letra de René Julio (Chile 1944); *El borracho* (tango), letra Jerónimo Gradito (1934); *El chiripá* (ranchera) (1930); *El franco* (tango); *El olivo* (tango) con Antonio Scatasso, letra de Carlos P. Cabral (1924); *Enamorado* (tango), letra de Antonio Quintanilla; *En el año 2000* (tango), letra de Juan F. Mazzaroni (1951); *Flor extraña* (tango), letra de Juan R. Ferrari; *Flor morena* (vals), letra de Roberto D. Marano (Chile 1946); *Gemidos* (tango), letra de Remigio L. Gabiano (1925); *Judia (Judith)* (vals), letra de Roberto D. Marano (1935); *La pecadora* (tango), letra de Roberto Manco; *La única amiga* (vals), letra de René Julio (Chile 1944); *Melenita a la garconne* (tango), letra de Eugenio Cárdenas; *Pobre mi hijo* (tango canción), letra de Roberto D. Marano (1937); *Porque te quiero* (vals), letra de Roberto D. Marano (1938); *Quejas del alma* (vals), letra de Juan F. Mazzaroni; *Racha fulera* (tango canción), letra de Antonio Vitagliano (1930); *Recuerdos de mi tierra* (maxixe) (*Saudades Da Minna Terra*) con José Servidio; *Salto mortal* (tango), letra de Juan F. Mazzaroni (1926); *Sueño divino* (vals), letra de Roberto D. Marano (1939); *Tan tan, cartero* (tango canción), letra de Alfredo F. Roldán (1930); *Un sueño* (bolero), letra de Roberto D. Marano (1951).

Eduardo Visconti

AGRADECIMIENTO. El autor agradece, por los datos y documentos aportados para realizar este trabajo sobre Domingo Julio Vivas, a los hijos de éste, Irma, Osvaldo y Oscar, a su sobrino Carlos Rodríguez y a sus compañeros en el arte: señoras Nelly Omar, Dorita Davis y Anita Palmero, a la actriz señora Maruja Roig de Scatasso, señores Julio De Caro, Lorenzo Ranieri, José Canet, Enzo Valentino, Luis Mandarino, Juan Pecci, Alberto Remersaro, Carlos Márquez, Guillermo Casella, Carlos Dante, Raúl Berón, Teófilo Ibáñez, Oscar Ugarte, Carlos Ariel; a los estudiosos del tango Raúl A. Castelli, Oscar Zucchi y José Angel Menegazzo y a la Biblioteca Nacional. A la ya extinta hermana del músico, Rita Vivas de Rodríguez, y a sus colegas desaparecidos, Alejandro Scarpino, Nicolás Vaccaro, Juan y Mario Canaro, mi gratitud y mi recuerdo, por lo que en vida me brindaron.

Horacio Pettorossi

Pettorossi ha sido un eximio guitarrista popular y también un inspirado compósitor. Puede también ser incluido entre los casos de intérpretes que, como tales, adquirieron tal renombre, pasando a segundo plano como autores. Y eso habiendo dejado una obra importante y de calidad. Tal el caso, como vimos, de G. D. Barbieri, generalmente recordado sólo como "guitarrista de Gardel".

No es muy grande la producción de Pettorossi, pero tiene en su haber varios éxitos singulares, como *Fea*, tan difundido en su tiempo y tan recordado, con letra de Alfredo Navarrine, que apareció allá por 1924, siendo grabado primero por Ignacio Corsini. Al año siguiente lo grabó Carlos Gardel en dos versiones: una con sus guitarrista Ricardo y Barbieri, la otra con la orquesta de Osvaldo Fresedo. *Fea* es un tango profundamente sentimental, con una segunda parte más lírica y original y el todo caracterizado por esas alturas de la curva melódica tan caras al compositor. La letra aportaba un nuevo matiz y una nueva protagonista femenina dentro del melodramatismo tanguero, cercana a la temática de Cárriego: "Procurando que el mundo no la vea, / ahí va la pobre fea / camino del taller" es un equivalente de los versos de *Mamboretá*: "Es la risa del barrio con su rostro feucho y su andar azorado de animalito enfermo..." La música acompaña adecuadamente el dolorido tema, la queja de la muchacha.

Con Alfredo Navarrine, poeta criollo y del arrabal, escribió Horacio Pettorossi sus primeros tangos con le-

tra, que forman una trilogía dedicada a tristes protagonistas femeninas: *Fea, Galleguita* y *Torcacita*. Este último tiene, como música puesta a una repetida historia, una primera parte inspirada; la segunda, más difícil, da la sensación de una forzada búsqueda de la melodía. De *Galleguita* no es necesario decir el éxito que significó ni hablar de su permanencia. Ambos tangos fueron grabados por Corsini en 1923 y 1924, respectivamente. La grabación de Gardel de *Galleguita* es de 1925.

Cuando Pettorossi, guitarrista que, por supuesto, debió iniciarse en el repertorio criollo, decidió incursionar en el tango, antes de los ya nombrados con letra, compuso primero otros tres solamente musicales. Según la numeración de la ediciones Breyer, se publicaron en este orden: 1º) *Picos de Oro*, tango-milonga, "dedicado al simpático dúo Gardel-Razzano"; 2º) *El Correntino*, tango-milonga, dedicado al distinguido jockey y compositor señor Daniel Cardoso; 3º) *La ñatita* (no confundir con *Mi ñatita*, de Angel Villoldo), tango-milonga, "dedicado al eximio compositor Vicente Fernández", grabado por la orquesta de Arturo Severino "La Vieja", en disco Víctor, en el año 1919. No tuvieron mayor trascendencia estos, seguramente no por sus valores, sino porque se hacía difícil entre tanta producción de tangos y porque era la época en que había entrado en la variante del tango-canción, con letra argumental, y era lo que más exigía el público; así lo debió comprender el mismo Pettorossi, cuando lo intentó y alcanzó el éxito popular con los tres primeros tangos con versos de Navarrine...

Horacio Pettorossi había nacido en Buenos Aires el 21 de octubre de 1896, hijo único de Félix Pettorossi y de Juana Gemignani. A los cinco años comenzó a familiarizarse con la guitarra. Huérfano de padre, desde niño

ayudó a su madre trabajando en distintos empleos. Terminados sus estudios primarios se consagró al estudio del instrumento que había elegido. Recibió lecciones del maestro Pessapia e inició sus actuaciones acompañando a los cantores Martino y D'Angelo. Fue paralelamente empleado de la Casa Avelino Cabezas y del Correo, lo cual aseguraba su contribución al hogar materno. Por mediación de un guitarrero moreno llamado José Ricardo, se sumó al conjunto de veinte guitarras que debía intervenir en el cuadro del Pericón, en la reposición de *Juan Moreira*, por la compañía dirigida por Elías Alippi y José González Castillo, en el Teatro San Martín, en la temporada de 1915. En la fiesta criolla actuaba el dúo Gardel-Razzano y en otro cuadro, como cantor, Francisco Martino. En ambos casos se destacaba Pettorossi, puesto que, junto al Negro Ricardo (Guitarrero 1º), era aquél, según el programa, el Guitarrero 2º. De ese año data su conocimiento con Gardel; sin embargo, sólo en la última etapa del cantor llegó a ser su guitarrista... Un años después de aquella actuación, en 1916, Pettorossi, formando parte de otra compañía teatral que encabezaba Pepe Podestá (a la cual ingresara al ocupar ésta por poco tiempo el San Martín), en el Teatro de Verano, le tocó acompañar al galán-cantor de la compañía, llamado Ignacio Corsini quien, años después, como vimos, sería al primero que le entregaría sus tangos con letra... Asimismo acompañó al dúo "Las Chilenas", integrado por Carmen Moreno y Ernestina Ramírez, que después cambió de nombre por otro que se hizo más popular: "Las Porteñas".

El paso siguiente fue la formación de un conjunto folklórico que se denominó "Los de la leyenda", que se presentó primero en locales de la Capital. Eran sus otros integrantes: la cancionista Emilia Alba, el malambista Pedro Otate y los cantores Monsalve Corrao y Juan Rag-

gi. Recorrieron algunos puntos del interior y pasaron a Chile. De regreso a Buenos Aires el conjunto se redujo a un sexteto y tomó el nombre de "Alba-Pettorossi". Finalizada una temporada en el Teatro Nacional, el guitarrista formó otro conjunto al que ahora denominó "Los de la Raza". Partió con sus compañeros hacia España, debutando con éxito en el Prince de Madrid, el 9 de setiembre de 1923, siguiendo una brecha argentinista que había abierto con una corta temporada allí la compañía Muiño-Alippi y que se prolongaría en diciembre con la presentación de Matilde Rivera-Enrique de Rosas que traían al dúo Gardel-Razzano... Para entonces, "Los de la Raza" estaban recorriendo triunfalmente todas las provincias españolas, difundiendo las distintas expresiones del folklore argentino. Después de unos seis meses emprendieron el regreso: en marzo de 1924 pasaron por Chile, donde Pettorossi era ya conocido, y a mediados de año estaban de nuevo en Buenos Aires... Se había despertado así, definitivamente, el espíritu andariego que dominará a Pettorossi por muchos años y, como Gardel, emprendía a cada momento el viaje, con el dolor de abandonar a su madre... ¡tan grande era la atracción que tenía en él los aplausos, el triunfo en tierras lejanas!...

Con algunos compañeros del conjunto, Pettorossi se contrata con el famoso Circo Sarrasani y en octubre de 1925 parten hacia Alemania. Allí, por incumplimiento de contrato, algunos de los muchachos criollos se hacen repatriar, y Pettorossi, acompañado por Juan Raggi va a intentar suerte, por vez primera, a París. Unidos a otra artista argentina, Sarita Watle, después de pasar momentos difíciles, debutan en el "dancing" Palermo la noche de Navidad, y cumplen una breve temporada. Pettorossi se destaca como hábil guitarrista ante el público parisiense... Por entonces, en la Ciudad Luz el tango está

de moda. Lo había impulsado, entre otros, Eduardo Arolas con su bandoneón, fallecido el año anterior (1924), y entonces seguían alimentando su auge, en distintos locales y con sus orquestas, Manuel Pizarro, Genaro Espósito, Celestino Ferrer, Eduardo Bianco, Víctor Lomuto, José Remondini "El Ciego", Juan B. Deambroggio "Bachicha" y debutaba en el "Florida" el conjunto de Francisco Canaro. Pettorossi será también el guitarrista de la orquesta "Bianco-Bachicha". Por entonces debe ubicarse el relato que hace Enrique Cadícamo en su "Historia del Tango en París" (pág. 55), afirmando que le "fue risueñamente contada por Pettorossi". Se trata de la venta de un tango que el guitarrista le hiciera al bandoneonista Deambroggio y que, con letra que éste le pidiera a Pascual Contursi, de paso por París, resultó ser "Bandoneón arrabalero". Cadícamo concluye diciendo: "Agreguemos que Pettorossi, para producir dinero inmediato, acostumbró muchas veces a realizar esta clase de compra-venta con muchas de sus obras, que a la postre resultaban infalibles éxitos."

Pettorossi actúa con su grupo en Niza y Biarritz y posteriormente en Barcelona. Gracias a sus ganancias, Pettorossi puede intentar otra etapa europea: con elementos argentinos y franceses forma su primera orquesta típica. Con ella se presenta tanto en Francia como en España, y luego pasa a Italia para ser el principal difusor del tango en Rumania, Grecia y Turquía. La Orquesta Típica Argentina Horacio Pettorossi también graba discos en marcas europeas. En Italia, por ejemplo, registra, entre otros, su tango *Otoño*, al que después le pondrá letra Celedonio Flores.

Casi seis años duró esta vez el peregrinaje de Pettorossi por el Viejo Mundo y algunos países de Oriente. En 1931 está de nuevo en Buenos Aires y en 1932 se pre-

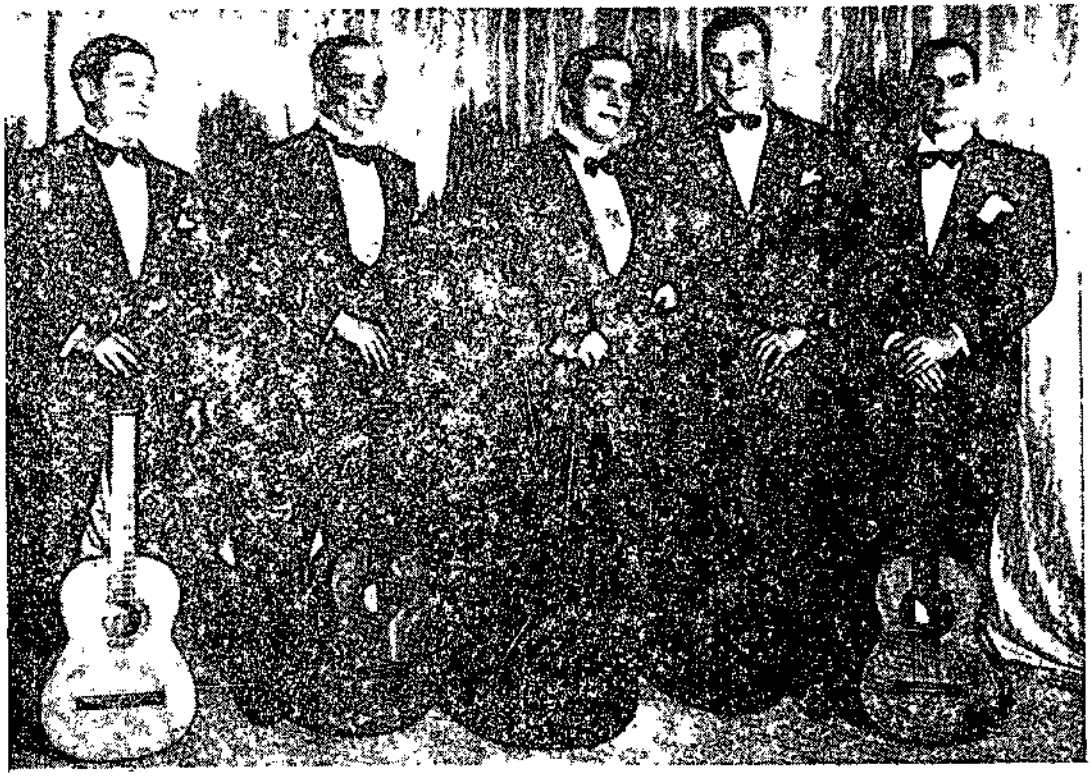
senta en el Teatro Cómico con una orquesta de 20 instrumentistas en el espectáculo "La Epopeya del Tango", donde interviene también el dúo Magaldi-Noda, y actúa asimismo en programas de Radio Excelsior.

Vuelve a partir, esta vez directamente a Grecia, donde vuelve a actuar triunfalmente. Allí le dicta la inspiración su hermoso vals (letra y música) *Noches de Atenas*, vals a la europea, que también habla de las nostalgia por las noches de la Argentina y de un lejano amor... Es sin duda, *Noche de Atenas*, un vals de exquisita melodía. Al año siguiente lo grabará Gardel en Buenos Aires con una orquesta dirigida por Alberto Castellanos. El tango *Llueve* tal vez sea otra de las obras de Pettorossi de ese período.

Al pasar por París (setiembre-octubre de 1932), Horacio Pettorossi vuelve a encontrarse con Carlos Gardel y colabora con él, como guitarrista y compositor, en los filmes *Melodía de Arrabal* y *Espérame*, donde se lo ve aparecer integrando la orquesta en varias tomas. En los días que se aprestaban para filmar *Melodía* (él mismo lo ha relatado), fue a visitar el cementerio cercano a los estudios con Gardel. Allí, en un sector de los soldados franceses muertos por la patria en la primera Gran Guerra, se encontraron con cinco tumbas que ostentaban el mismo apellido. Entonces, el Zorzal, emocionado, tuvo un rapto de inspiración, y le propuso a "Petto" escribir un tema que, partiendo del toque de silencio, fuese un homenaje a aquellos héroes, para incluirlo en la película. De inmediato le transmitieron la idea a Alfredo Le Pera para que escribiera los versos. El tango, que fue titulado *Silencio*, fue un de los números fuertes de *Melodía de Arrabal* y constituyó siempre uno de los éxitos de Gardel en sus presentaciones en Europa y América. Es el único tango que firma con Gardel, pero éste declarará en un

reportaje: "Las canciones las improvisaba en el set con mi amigo Pettorossi". Ambos regresaron a Buenos Aires el 30 de diciembre de 1932 en el "Giulio Cesare". Es conocida la foto en que aparecen Gardel y Pettorossi revisando las guitarras en la Aduana...

Cuando en enero de 1933 reinicia Gardel su labor fonográfica, Horacio Pettorossi integra el cuarteto de guitarras con Barbieri, Riverol y Vivas, interviniendo en sesenta composiciones grabadas. También participa en las actuaciones por Radio Nacional, en el Teatro Nacional y otros escenarios de aquí y de Montevideo. Entre las composiciones registradas en Odeón hasta el 6 de noviembre, figuran, además del ya mencionado vals *Noche de Atenas*, con orquesta, otras obras de Pettorossi: *Angustias*, tango-canción inspirado en un motivo colombiano, y *Acquaforte*, con letra del cantor Carlos Marambio Teatral, sobre el cual ha escrito en sus memorias: "En este retorno tuve la suerte de encontrarme con Pettorossi (1931), y para festejar esa circunstancia fuimos a un cabaret. Nos sentamos juntos en una mesa y empezamos a recordar con nostalgias las cosas de nuestra lejana Buenos Aires. En un momento dado me dijo Pettorossi con indisimulado entusiasmo: —Tengo una melodía muy linda que se me ocurrió hace unos días—, y sin hesitar la empezó a tararear. Me agradó y nos pusimos de acuerdo en que yo le haría la letra. De inmediato me entró a trabajar el bocho y como hacía rato que había observado la poca atención que nos daban las mujeres que atendían al público, se me ocurrió que eso se debía a que ya estábamos viejos o por lo menos avejentados y me puse a desarrollar un tema que es la descripción del cuadro que esa noche presenciamos en el Cabaret Excelsior de Milano y que fue en definitiva el tango que hoy, a 41 años de su nacimiento, aun se escucha: *Acquaforte*. Tuvimos bastante dificul-



El conjunto de lleno. Pettorossi, Barbieri, Riverol y Vivas (1933). En el centro, el "mudo".

tades para la publicación de esta obra. En la censura la rechazaron porque decían que era una canción anarquista, pero un cura tangómano amigo de Pettorossi se ocupó de gestionar su aprobación y, después de muchas vueltas, obtuvimos el asentimiento de las autoridades, quienes nos impusieron la condición de que el título debía llevar la aclaración: Tango argentino, porque decían que lo que se describía en esa letra no ocurría en Italia. En fin, pasó, y traducido al italiano fue estrenado por Gino Franzim un gran cantor que en esos momentes acaparaba la atención y el aplauso del público italiano... Se tradujo al francés, y esa modesta obra que nació así, casi de casualidad, sin mayores pretensiones, perdura y aun se interpreta, cosa que con Pettorossi no soñábamos aquella noche..." Otro de los tangos de Pettorossi grabado por Carlos Gardel, que le pertenece a aquél en letra y música, es *Lo han visto con otra*, que tiene en su segunda parte una hermosa queja musical sobre la palabra "tango". La grabación es de 1928, lo mismo que la de Corsini.

El 7 de noviembre de 1933, a bordo del "Conte Biancamano", parte nuevamente hacia Europa Horacio Pettorossi, acompañando a Carlos Gardel, con el apoderado de éste, Armando Defino y señora, y el maestro Alberto Castellanos. De Barcelona se trasladan a París. Allí Gardel ensaya con el piano de Castellanos y la guitarra de Pettorossi. Este está presente en el agasajo que le ofrece a Gardel la baronea de Wakefield en el "Café de París". Del puerto de Cherburgo parten Gardel, Castellanos y Pettorossi en el vapor "Europa" y llegan a Nueva York el 27 de diciembre. Van a tratar actuaciones radiales y futuras películas. Al poco tiempo, Horacio Pettorossi se vuelve a su patria, pues las distintas trabas legales en defensa de los músicos del país, le impiden actuar... Tengamos presente que en las dos transmisiones que Gar-

El conjunto de fieno. Pettorossi, Barbieri, Riverol y Vivas (1933). En el centro, el "mudo".

del hace en 1934 desde Nueva York, en marzo y en agosto, desde aquí lo acompañan solamente sus guitarristas Barbieri, Riverol y Vivas... Hacia fines de 1934 Gardel volvió a llamar a Pettorossi, junto con Barbieri y Riverol, para que lo acompañase en la gira latinoamericana; pero Pettorossi, retenido por otros compromisos, no pudo viajar y le pidió a José María Aguilar que lo sustituyese, cosa que al parecer aceptó Gardel, a pesar de la brusca ruptura que había tenido con el autor de *Manos brujas*. Debido a esa circunstancia, Horacio Pettorossi se salvó de ser otra de las víctimas de la tragedia de Medellín... aunque él afirmaba que, por el terror que le tenía a los aviones, se hubiera opuesto a volar.

Otras actuaciones tuvo todavía Horacio Pettorossi en nuestra capital como guitarrista acompañante o al frente de su orquesta, con la cancionista Angélica Quiroga, en 1935, en presentaciones públicas o por radio (LR2 Argentina), y en 1939 con una nueva orquesta típica reaparece como artista exclusivo de Radio Prieto y con las cancionistas Delia Anselmo y Teresa Pereda y el cantor Roberto Darwin, hasta que se retiró y se fue a vivir, con su madre, a Mar del Plata, donde falleció la noche de Navidad de 1960, dejando atrás una hermosa vida andariega, jalonada de triunfos, como eficaz embajador de nuestro tango, y dejando también una obra que, si no extensa, brillaba con algunas verdaderas joyas...

Agregaremos, finalmente, otros títulos pertenecientes a Horacio Pettorossi: *La mujer olvidada*, tango, del que se dice que es *"continuación del tango Silencio"*; *Gringo*, con letra de Manuel A. Meaños; *Llueve*, vals; *Invierno*, con versos de Enrique Cadícamo; el ya citado *Otoño*, con letra de Esteban Celedonio Flores; *Los años pasan*, en colaboración con Mario Melfi, grabado por Corsini; *Mi primer goal*, en colaboración con Miguel Bonano

y Alejandro Fattorini, grabado por Gardel en 1933; *Tuya*, grabado por Héctor Mauré; *Esclavas blancas*, registrado por Gardel en 1931; y en el album publicado en Barcelona en homenaje a Mario Battistella, con letra de éste, figuran el vals *No volveré a amar* y el tango *Yo soy la tristeza*, de los cuales se dice "Creación de Carlos Gardel".

El 8 de julio de 1935, por Radio Fénix, en su ciclo de audiciones dedicadas a los compositores, Héctor Bates le hizo el reportaje correspondiente a Horacio Pettorossi, en el cual recoge interesantes anécdotas. Dice haber visto algunas fotos de Pettorossi junto a importantes personajes como Alfonso XIII de España, la reina María de Rumania, Humberto de Savoia, etc. Cuenta que Pettorossi había asombrado a Pietro Mascagni interpretando en su guitarra un aria de la ópera "Cavalleria rusticana" y que Pettorossi con Angel Greco actuaron en una fiesta organizada en el Tigre acompañando al tenor Enrico Caruso...

El crítico Martín F. Lemos, en su libro sobre los teatros filodramáticos, aporta estos datos: "Horacio Pettorossi, guitarrista de Carlos Gardel, y que en sus comienzos alternó los acordes de su vihuela con su otra vocación, la de actor filodramático, fundando "La Pampa Argentina" y "El Cometa" y estrenando como autor *El Temple del Diablo* en el salón de la Tipográfica Bonaerense de la calle San Juan..." Esto sería alrededor del año 1912-14.

Rubén Pesce

EL DISCURSO GARDELIANO

por

EDMUNDO E. EICHELBAUM

Esta búsqueda comenzó, remota e insospechada, hacia 1933, en el pueblo de Florida, partido de Vicente López, provincia de Buenos Aires, por la azarosa vía de un primitivo aparato de radio a galena. En ese momento, un chico de alrededor de diez años escuchó, sintonizando con la "milagrosa" piedrita, el tango "Al mundo le falta un tornillo", de José María Aguilar y Enrique Cadícamo, cantado por Carlos Gardel. No podría precisar si se trataba de una grabación o de una actuación radial de Gardel, que en ese año cumplió algunas en Buenos Aires. Para averiguarlo tendría que poseer datos inevitablemente esfumados en la memoria: la fecha, la hora en que escuché esa versión, la emisora que la transmitió. Pero eso no importa demasiado. Lo decisivo fue la fuerte impresión recibida, que podría sintetizar de este modo: al juvenil oyente le pareció que Gardel inventaba la letra a medida que cantaba. Quizás también la música. La fantasía infantil se diluyó poco después ante la desilusionante información recibida, que acreditaba la autoría de Cadícamo y Aguilar, letrista y músico.

No había escapatoria: Gardel había sido intérprete de dos escrituras preexistentes, una compuesta por palabras y otra por notas musicales. El las juntaba al cantar, las convertía en una sola cosa.

Pero entonces: ¿qué era lo que inventaba Gardel cuando cantaba y que se me había aparecido como una evidencia indestructible? El chico de diez años *sabía* que su impresión no era falsa. No se conformaba con las ex-

plicaciones recibidas. A su modo inició una investigación aun inconclusa. A lo largo de los años descubrió varias cosas, si bien sus intereses especulativos y de investigación no se han circunscripto, obviamente, a la sola figura de Gardel.

Entre los descubrimientos más importantes que los años y las búsquedas produjeron, se pueden enumerar los siguientes:

1º) Gardel *inventaba* todo lo que cantaba, fueran quienes fueren los autores de letras y músicas. Era un artista, un creador, por lo que daba forma acabada y sentido concreto a palabras y notas.

2º) Gardel mantenía una curiosa coherencia entre su cualidad de creador de tangos y otras canciones y su forma de vivir. Era, por lo mismo, alguien especialmente identificado con los objetos de su arte. Eso se manifestaba en la forma de vestir, de moverse, de gesticular, de cantar, de hablar, de hacer humor, de generar momentos dramáticos o dolorosos. Pero sobre todo en la forma de incluirse él mismo en su propia vida, como alguien que *habitaba* sus canciones. Lo mismo ocurrió cuando llegó al cine y filmó, respecto de la imagen fílmica adoptada.

3º) Esa coherencia, esa manera de incluirse él mismo en su propia vida de cantor —esencialmente de cantor de tangos—, *no era producto de una pura intuición*, sino que *se fue haciendo deliberada y consciente*.

4º) Al ser deliberada esa actitud creativa, Gardel *escribía*, cantando y viviendo, una manera de ver el mundo, de concebir al hombre, a su país, a su ciudad y a su tiempo. Y se convertía él mismo en un *signo descifrable* de esa visión, en una *escritura*. Esto, sin

Gardel con Juan Cruz Mateo. El piano antes que las guitarras. ¿Un método? Una forma decantada de llegar al canto y al acompañamiento definitivos.

desconocer las claras u obscuras motivaciones subjetivas, las que evidentemente había conseguido *exteriorizar* de ese modo.

5º) Hoy podemos *leer* esa escritura gardeliana con mucha más claridad que en el tiempo en que vivió, enriquecidos por una perspectiva amplia y por todos los aspectos develados de su vida y su actitud como artista, como divo y como hombre.

Esto es lo que, a partir de la tenaz curiosidad de un niño, intentaremos aclarar en las páginas que siguen.

GARDEL EL MISTERIOSO

Casi constantemente, quienes han escrito sobre Gardel en libros, revistas o diarios —o los habladores radiales y televisivos— insisten en los aspectos *misteriosos* de su vida y de su personalidad. Claro está que todo hombre es, en cierta medida, misterioso. En la medida misma en que se conoce mal y los demás también. Y en otro sentido, con los alcances que las ciencias que tratan sobre el hombre todavía no han desarrollado. En esa dirección, Gardel era tan misterioso como todo hombre lo es.

Pero en lo que se refiere a su personalidad y a su arte, muchos de los presuntos "misterios" no son otra cosa que la deliberada explotación de algunas incógnitas —que un análisis sereno permite dilucidar—; o producto de la maldad y la envidia, para obscurecer su figura; o de la despreocupación y la comodidad mental que afectan el estudio y el análisis serio; o de la malentendida "admiración" primaria.

En una oportunidad, un amigo reprochaba a Gardel que invitara a su mesa a un tipo que frecuentemente hablaba mal de él. El cantor contestó: "Dejalo, no te pre-

ocupés. Ya va a terminar morfando sólo". Dejaremos morfando solos a los autores de "misterios" apócrifos sobre Gardel, gentes a veces conocidas, a veces anónimas, que al amparo de la parquedad de Gardel para hablar de su vida íntima o de su trabajo artístico, pudieron hacer prosperar infinidad de chismes o suposiciones que nadie ha contestado y siguen reproduciéndose.

Porque es sabido que la palabra *misterio* no menciona una ausencia sino una presencia: la de aquello que no ha podido ser conocido, o bien que no ha podido ser codificado para interpretar correctamente su significación. Y esa presencia, obviamente, pesa más que la de los datos adquiridos y clasificados, considerados como conocidos, porque son estos los que pueden sufrir contradicciones o cambios rotundos, a medida que aquello que permanece en la categoría de lo *misterioso* vaya transitando hacia la de lo aceptado como conocido. Mientras hay *misterios*, todo lo tenido por cierto está como suspendido en su significado, como sólo provisoriamente *no-misterioso*, justamente a causa de aquella presencia inquietante, que se niega a revelarse pero amenaza siempre con qué una eventual revelación podría cambiar, borrar, todo lo aceptado.

De ese modo, los *misterios*, reales o aparentes, vinculados por la tradición a la imagen de Gardel, han sido siempre como una suerte de chantage o amenaza para todo aquel que tuviera el atrevimiento de dedicarse a estudiar seriamente al gran cantor, y explicarse y explicar las circunstancias fundamentales que hacen al hombre y al artista. Porque, terminados los *misterios*, se terminaban también los macaneos generalizados o la especulación constante con el manejo público de su figura.

BUSQUEMOS LA CLARIDAD

Una de las personas clave para desbrozar muchos de los presuntos misterios acerca de Gardel, Esteban Capot, su hermano de crianza y compañero de viaje desde Francia a Buenos Aires, ha sido sistemáticamente ignorado por casi todos los que escribieron sobre el cantor. Curioso el hecho, ya que con pocas palabras de ese testigo se aclaran infinidad de aspectos.

En un reportaje que publicó "La Nación" cuando murió el cantor, Capot —un trabajador, ajeno al mundo del espectáculo y por lo mismo a sus competencias y fantasías— narra el viaje que hiciera con su propia madre, con Gardel y con doña Berta Gardes. Según este informante, el apellido se escribía, en realidad, Gardez, con zeta.

Los viajeros habrían ganado Buenos Aires en 1891, a los cinco años de Gardez. En ese caso, y cuando ocurrió el accidente de Medellín, aquel habría tenido ya 50 años *.

Pero esto no es una biografía. Interesa señalar algunos datos muy concretos, para avanzar en nuestra búsqueda. Gardel adolescente, según informa Capot, trabajó como cartonero, como aprendiz de joyero, después como tipógrafo en la famosa imprenta Cúneo. Sus cambios y resistencias respecto de esos trabajos, se referían constantemente al deseo de cantar y tocar guitarra. El propio Capot le dio alguna enseñanza sobre ese instrumento y le facilitó una, cuando Gardel lo ayudó a construirse una casita, trabajando como albañil, tarea que conocía bien. Su versión, insospechable en ese aspecto, se explaya na-

* Según Héctor Ernié, que investigó los libros del barco, tales datos no serían verdaderos: el viaje de Gardel se habría producido en 1893 y en la lista de pasajeros no figurarían ni Capot ni su madre.

rrando el humor de Gardel, su constante tendencia a hacer bromas, a veces pesadas y con secuela de incidentes personales.

Pero lo que más nos importa del testigo que invocamos, es su aporte en tres aspectos —a nuestro juicio ligados entre sí— que hacen al medio en que el cantor quería y lograba introducirse. Ante todo, el *teatro*: se contrató varias veces para integrar la "claque", pero cada vez que podía trabajaba como comparsa en algún espectáculo escénico. Capot recuerda que en una oportunidad, con su madre y la madre de Gardel, fueron a verlo cuando actuó como "Gigante cabezón" en el teatro Argentino, siendo todavía adolescente. Luego, la *canción criolla* en su vertiente payadoresca: afirma que Betinoti iba a buscar a Gardel a su casa muy a menudo. Por último, la música como vocación consciente: testimonia que Tita Ruffo, el célebre cantante lírico, le dio lecciones de canto. La amistad con este cantante italiano fue bastante estrecha, ya que en un caso cantó en escena con la guitarra de Gardel, que luego, por las necesidades del argumento de la ópera, arrojó con violencia al suelo, con riesgo de romperla. Entonces dirigió la vista hacia el palco "avant-scene" desde donde Gardel presenciaba la función, y pidió disculpas con los ojos.

Si a eso sumamos las lecciones que recibía de guitarra; la práctica del tango bailado (testimonio confirmatorio de un gran bailarín, Elías Alippi) y su amistad con Juan Carlos Bazán, con quien llegó a convivir, podemos ya extraer algunas conclusiones. Desde los orígenes de su formación como artista, Gardel aspiró, simultáneamente, a ser actor, a ser cantor, a dominar la guitarra como instrumento, a adquirir los conocimientos técnicos del canto con rigor. También, se revelan el gusto por el

tango *, su relación directa con las tradiciones de los payadores nada menos que a través de Betinoti, su frecuentación de músicos tangueros de la Guardia Vieja, su identificación con un universo de trabajo —albañil, cartonero, tipógrafo, etc.

Hay un punto de particular interés, que jamás aparece en los eternos y reiterados glosadores cómodos del cantor: su entrañable amistad con un aborigen, José Colón Contreras. Esta dato ilumina un aspecto poco estudiado: el criollismo de Gardel, que no era una pose o una actitud ligada a las posibilidades como cantor en la época, sino el producto de una inclinación y un conocimiento directo y profundo de tipos humanos y de modalidades. Un nutrido anecdotario dotado de profusa iconografía —las muchas fotografías que lo muestran con sus amigos del interior del país, a menudo folkloristas de su tiempo—, confirma este costado de su personalidad y explica bastante su repertorio de la primera época y la continuidad ulterior. Algo más: una gran cantidad de canciones firmadas Gardel-Razzano o Gardel, que si se echan cuentas constituyen una clara orientación de cierto gusto suyo y conforman un repertorio que cantan los niños y pertenece a un dominio muy acendrado en su raíz sureña.

Conviene anotar que ese criollismo, implantado en lo sureño, tenía gran vigencia en la ciudad de las tres primeras décadas del siglo, por lo que bien se puede considerar como una de las fuentes del porteñismo de entonces. El cantor, nacido en Francia y arribado en edad preescolar, indagaba en esas fuentes con la pasión lógica en

* La humorada de Jorge Luis Borges, cuando afirma que a Gardel no le gustaba el tango y lo cantaba por necesidad, es una divertida paradoja propia del espíritu cachador del gran escritor y basada en la enorme evidencia.

quién buscaba —aunque no lo supiera— una identidad nacional adoptiva. Para un fanático frecuentador de los "studs", como él lo fue, nada más fácil que encontrar, en aquellos tiempos, peones y cuidadores que traían a la ciudad sus tradiciones criollas, ya que eran contratados precisamente por sus conocimientos de los caballos y buscados constantemente en el interior. En el teatro, por otra parte, sus primeros trabajos como comparsa se referían a "Juan Moreira" y otras estructuras escénicas del mismo corte, incluida la adaptación del "Martín Fierro" escrita por José González Castillo. Y sus compañeros eran Elías Alippi, Enrique Muiño, Roberto Casaux, Orfilia Rico, en fin, los fundadores del moderno teatro nacional, todos cultivadores de un criollismo todavía muy frescamente ligado a las tradiciones gauchescas directas. Entre sus primeros amigos y colegas —cantores de boliche y de giras—, se cuentan el cuyano Saúl Salinas y Francisco Martino, aparte del oriental José Razzano.

Pero junto a esa inclinación y a ese conocimiento, llevándolo a encauzar su formación paralelamente con la evolución de la ciudad de Buenos Aires, hay que situarlo en su vida de conventillo, en su frecuentación del Mercado de Abasto, lugares de encuentro con los inmigrantes y sus hijos.

Una circunstancia muy interesante cuenta, también Esteban Capot, su compañero de inmigración desde Francia: los primeros "trabajos" de Gardel como cantor consistían en asistir a animar las inauguraciones de almacenes, que tenían su despacho de bebidas, boliches de vecinos y laburantes. Otro ambiente de obvio predominio europeo, especialmente español.

Lo que interesa señalar es que, en esos medios, Gardel se sentía...: criollo. Como ante los "tanos" del mercado. Pepe Arias y otros compañeros de correrías,

apenas adolescentes, en la zona del Abasto, lo recordaban levantando broncas entre los italianos vendedores de fruta, por hablarles imitando el mezclado lenguaje que entonces se llamaba "cocoliche". Muchos años después, en Nueva York, al pequeño Astor Piazzolla, que intervino como instrumentista en una de sus películas, le diría: "Sos un pibe macanudo. Pero tocando el bandoneón sos un yoyega". Con varias décadas de distancia, la actitud era la misma: Carlos Gardel, el criollo, diferenciándose de los extranjeros. Y aquí podemos encontrar, desde los puntos de vista lógico y cronológico, quizá la primera frase de su discurso personal: la afirmación de su ubicación geográfica y su identificación nacional con el porteñismo de su tiempo. Afirmación que es, como todo el resto de su vida, una *elección*, un acto deliberado.

La frase sería: "Yo, porteño", es decir: "Yo, argentino de Buenos Aires". Desde allí, la elección se va convirtiendo en participación. En contribución respecto de lo porteño, de lo argentino de Buenos Aires, que implica también, como nadie ignora, una aspiración a participar en lo universal a través de una lineal inserción en lo que tenemos de europeo, pero buscando la afirmación de lo propio.

PROBANDO LA VOZ

Para ir dejando aclarados algunos aspectos, conviene recordar que Gardel se forma durante el período del tango llamado de la Guardia Vieja, cuya transformación él es, precisamente, uno de los llamados a promover con su aporte.

En los comienzos, por lo mismo, cuando el artista anda recogiendo elementos que después va a elaborar,

lo suyo es antes una elección que un aporte; elección entre lo que le ofrecen el medio y la época. Y se decide por su vocación artística, todavía sin la certeza de la creación propia.

Tal decisión está marcada por tres características definitorias. La primera es el hecho de tener que justificar la vocación con los ingresos, dada la procedencia social del cantor. Para él, ser cantor equivalía a ser un laburante-artista. De otro modo habría debido continuar trabajando como obrero o empleado. La conocida anécdota de su asombro cuando Razzano le anunció que en el cabaret "Armenonville" los contrataban por setenta pesos diarios, y su gráfica respuesta: "Decilé que por setenta pesos diarios le atendemos hasta el guardarropas", son suficientemente claras. Desde el principio, entonces, Carlos Gardel aspiraba a ser un *profesional* del canto. Era una elección pero también la única alternativa posible.

La tradición payadoresca es otro sello de sus comienzos, no menos obligado: el tango-canción no existía —como que él estaba destinado a crearlo— y en los barrios lo que se cantaba estaba teñido por el peculiar acento del payador, aunque no se tratara de improvisaciones sino de canciones, vinculadas o no con la música de raíz folklórica. Una enumeración de las primeras grabaciones de Gardel consigna los siguientes géneros musicales: estilos, cifras, triunfos, gatos, canciones camperas, valses, serenatas, tonadas, milongas camperas, alguna zamba, alguna cueca, algún cielito. De esa misma tradición surge el que Gardel se acompañara al comienzo con la guitarra, aunque su manejo del instrumento no fuera muy virtuoso.

Otro carácter: el universo reducido de su ámbito artístico: el barrio. Gardel fue "El Morocho del Abasto". Si bien esta modestia de su mundo de actuación era pro-

visoria. Porque a partir del barrio y en la competencia con cantores mentados de otras barriadas, tomaba forma concreta la única manera de trascender: adquirir prestigio. Y ese sería el vehículo de la proyección hacia un ámbito cada vez mayor. Pero el barrio era necesario, era el "pago" desde donde el prestigio comenzaba a crecer y a permitir salir a confrontarse con otros, a partir de las admiraciones locales. Y aquí aparece otra muestra de la constante decisión gardeliana para elegir. Porque también el barrio fue una elección, seguramente nada casual, dado que el Abasto fue siempre barrio de tangueros, gente de teatro, periodistas, burreros, literatos y "gente influyente" que frecuentaba sus boliches nocheros.

El barrio ofrecía la imagen escindida, concreta del mundo social de entonces: por un lado el hogar, dominio de la mujer; por el otro la "calle", dominio del hombre, donde las mujeres que podían convivir eran o bien las llamadas, justamente, "de la calle", o bien las artistas —cantantes, actrices, instrumentistas— que no todos diferenciaban demasiado de aquellas. Esa escisión se da en muchos otros aspectos, pero fundamentalmente en uno que alentó equívocos, a veces explotados de manera sensacionalista: el que Gardel estableciera una separación entre su actuación como artista y el lugar de permanencia de su madre, en la casa.

Otra escisión: la gente humilde y la gente poderosa. Los pobres y los bacanes. El barrio y el Centro. Las letras de innumerables tangos que Gardel hizo suyos, lo consignan con pareja insistencia.

Pero lo que quizá no siempre se vio con claridad es que estas escisiones *implican otras tantas formas de convivencia*. Es decir, que las diferencias sociales, económicas y morales, obligan a encontrar fórmulas de pluralismo social. Y Gardel lo vivió y sintió así, como lo prueban

irrebatiblemente las numerosas muestras de que él mismo convivió siempre con diversos sectores e individuos. Más aún: una de las frases de su discurso más clarividente, originada, sin duda, en el conventillo, se refiere concretamente a esa convivencia y se multiplica en muchas letras de tango y en las modificaciones del lenguaje que él, un conocedor a causa de la experiencia concreta de ese convivir, les imponía. En el conventillo convivían los laburantes, los chorros, los cafishios, los malevos, las madres, las hermanas y las minas... *y los artistas mientras no se hacían famosos.* Esta última es una clave decisiva.

Antes de continuar, dos o tres apuntes necesarios: El tango de la Guardia Vieja era firuletero, fiestero, bolichero, y también propio del patio del conventillo. Intervenir en él, cantando o tocando algún instrumento, implicaba entrar en pleno pluralismo social con las exigencias y riesgos inevitables. Había que dominar el ambiente para poder hacer la pata ancha, como se decía, queriendo significar la necesidad de enfrentar toda clase de situaciones. Gardel parece no haber sido flojo ni carente de habilidad para tratar con toda clase de gente y hacer buen papel. El famoso incidente que le tocó compartir con Elías Alippi y Carlos Morganti, aquella noche en que bailaron en el Palais de Glace y fueron provocados y seguidos luego, lo prueba. Quien bajó del coche para dar la cara ante los provocadores fue precisamente el cantor, y por eso recibió la bala que tuvo toda su vida alojada en el pulmón. Después, cuando llegó la fama, la cosa habrá sido más fácil. Pero no es aventurado imaginar las vicisitudes de la época anterior a la consagración. Los cantores fueron durante largo tiempo objeto de especial inquina por parte de malevos y compadres, lo mismo que los buenos bailarines de tango, a causa del arrastre con las minas que frecuentaban los medios milongueros. Pero Gardel pasaba

gran parte de su vida en otro ámbiente duro y peligroso: el del turf, cuya vinculación con una gama de personajes del delito no hace falta demostrar. Sin embargo no existen constancias de que haya salido malparado en otras situaciones que aquélla del balazo a quemarropa, que por los relatos de quienes fueron testigos y del propio cantor, parece haber sido inevitable.

Repasemos: conventillo y su abigarrada población; bolíches nocheros frecuentados por una cáfila bravía; restaurantes de clientela mezclada; el teatro y sus adyacencias; almacenes de curdas y laburantes; las milongas del compadraje y el cafishio; los medios estuleros; dominio de bacanes, de expertos y de chorros. Decididamente, durante los años en que Gardel probaba su voz y fundaba su prestigio, sus tribulaciones no estaban referidas solamente a la búsqueda de un estilo. La profesión de cantor popular era un oficio duro, peligroso, que obligaba a multiplicarse en la capacidad para tratar con sectores y personajes tan diversificados, y en la sensibilidad para interpretarlos a todos, para ser aceptado, aprobado, respetado.

Escaso anecdotario verificable de ese período —salvo testimonios tardíos y siempre prudentes— y silencio de Gardel, consecuente con su constante parquedad en lo personal, prueba de una deliberación temprana en cuanto a la creación de una imagen que fue evolucionando paso a paso, identificándose cada vez más con el desarrollo de su personalidad artística.

EL DÚO DE UNO

Los diversos aspectos de la relación del cantor con José Razzano, el "Oriental" de la desparramada leyenda del legendario encuentro de dos cantores de barrio, ilus-

tran acabadamente la actitud de Gardel ante la vida, ante su carrera como cantante popular y respecto de los individuos con quienes trató.

Después de los primeros tiempos de búsqueda todavía caótica, durante los cuales Carlitos intenta dúos, tríos y cuartetos con Saúl Salinas, Francisco Martino y el propio Razzano, se produce el primer momento estabilizado de su ascenso: la formal constitución profesional del dúo Gardel-Razzano. De los boliches y bodegones al teatro y los cabarets, después al disco y la radiotelefonía, el dúo conquista posiciones como rubro. Pero era un dúo desparejo, y no sólo por las condiciones vocales y de capacidad creadora. También porque Razzano no alcanzaba a vislumbrar lo que sí veía Gardel: la necesidad de transformarse, de superar la limitada herencia payadoresca —sin abandonarla totalmente—, creando otro estilo para cantar, pero también *otras cosas que decir y otra manera de vincularse con el público*. Es sabido que Gardel nunca teorizó a priori sobre estas cosas, pero con su estilo sintético y muy gráfico, en varias cartas personales calificó claramente la mediocridad de Razzano y su falta de visión. Lo cierto es que al comienzo Razzano aparece como el más experimentado y es quien conviene las actuaciones del dúo con empresarios. Se convierte él mismo, espontáneamente, en una suerte de empresario o administrador del rubro. Poco después, mientras el dúo triunfa y su popularidad crece, hay un gradual desplazamiento del "Oriental", por un lado como cantante y por el otro como animador del rubro. La superioridad neta de Gardel cantando, su clara comodidad para moverse en los escenarios comparada con la opacidad y chatura de Razzano, su evolución estilística frente a la inmovilidad de aquel, coinciden con el descubrimiento de Gardel en cuanto a las posibilidades del tango con letra para convertirlo en una

canción ciudadana actualizada. Y allí sí que Razzano no podía seguirlo, porque seguía siendo el intérprete de serenatas y canciones criollas, a la manera tradicional. Y entonces el dúo continúa como rubro pero en un momento dado es uno solo el que canta, el que crea, el que conquista públicos cada vez más amplios, el que da vida y realidad a un nuevo género: el tango-canción, y se identifica con lo que canta.

La evolución se manifiesta en otros aspectos: el modo de vestir, el lenguaje, la relación personal con gente de diversos ambientes, la planificación del ascenso gradual e incesante, la proyección hacia otros países, especialmente hacia Europa. Razzano se va transformando en una persona dependiente, a quien se mantiene cerca y se le ofrecen tareas administrativas en una empresa cuyo nombre es Carlos Gardel y cuya imagen es la del cantor que ha pasado de 120 a 76 kilos de peso; cuyo vestuario es de primera calidad y compite con los que se ven en las fotografías de los actores de Hollywood o de las estrellas del espectáculo en París; cuyas relaciones públicas y personales se mantienen con empresarios internacionales, artistas y escritores de fama mundial, reyes, príncipes, presidentes.

Más profundamente, es el que crea modalidades que el porteño asimila como propias, ya sea en el vestir, en el habla habitual —con resabios del Abasto y de los poetas lunfardos—, en la gestualidad inconfundible que construye una personalidad que se sabe y se quiere sintetizadora de un país.

Hasta el humor callejero del porteño, que Gardel manejaba con espontaneidad y del que no quería apartarse, es permisible para el divo Gardel, *el hombre que construyó paso a paso su propio mito,* sintiéndose intérprete de una ciudad, de su gente y de la aceptación de

su canto en todas partes, precisamente a condición de mantener eso propio. Como lo hizo con la peculiar entonación de su canto, la que mantuvo aún cuando —para desesperación incomprensiva de Carlos de la Púa y algunos otros— cantara en italiano o en francés.

Nadie puede suponer que esa evolución del dúo Gardel-Razzano haya sido casual. Ya veremos algunos aspectos concretos de su manera de trabajar, que son pruebas definitivas de la deliberación profesional que animaba a Gardel. Pero algunas anécdotas lo muestran como llevado, no ya por un sentido del humor que fue característico en él, sino por una especie de necesidad de desafío amparada en el humor. La famosa presentación al rey de España Alfonso XIII, cuando el cantor, una vez presentado, se movilizó a espaldas de sus guitarristas y fue siempre él quien daba la mano al rey, por detrás de sus compañeros. Esta anécdota, que puede parecer bastante inverosímil, me fue tenazmente ratificada por Julio Garzón, editor de tangos en Europa, y por Manuel Pizarro.

Cuando hizo su primer viaje para actuar en París, en 1928, lo acompañaba el guitarrista José Ricardo. Un hermano de Ricardo, de 16 años, iba a quedar solo en Buenos Aires porque no tenía familia. Gardel conocía la preocupación de su guitarrista y habían hablado de la imposibilidad de llevar al hermano por razones empresarias, dado que no se sabía cual sería el resultado de la actuación parisiense. Cuando llegó el momento de partir, el muchacho de 16 años tenía su pasaje para acompañarlos. Ante la sorpresa de José Ricardo, que preguntó cómo iban a justificar ante el empresario a esa nueva persona que se incorporaba al grupo, Gardel le contestó: "Es que necesitamos alguien que nos cebe mate..." Y con ese "cargo" lo agregó al personal contratado, tal como me lo relató en París, en 1960; convertido a su vez en

guitarrista y cantor de canciones folklóricas, aquel exótico cebador de mate, a quien todos llaman en Francia, como a su hermano, el "Negro" Ricardo, Con una humorada, Gardel resolvía un hecho humano, tapando los móviles afectivos.

Para dar una elocuente prueba histórica de la abismal diferencia de valores que había entre ambos componentes de ese "dúo de uno", recordemos que, salvo pequeño error por ausencia de adecuada constancia en los registros, Gardel grabó como solista la nada desdeñable cantidad de 518 tangos. Los registros fonográficos de Razzano solista, son 16 en total, de los cuales 3 son tangos. Aproximadamente el 0,60 por ciento, una evaluación bastante justa y objetiva de las diferencias de nivel. Los datos están tomados del libro de Miguel Angel Morena *Historia artística de Carlos Gardel.*

Pero señalar ese hecho carecería de sentido y significaría caer en una reiteración, si no nos sirviera para profundizar un poco y descubrir con mayor claridad él aporte gardeliano y su sentido.

Hasta el surgimiento de Gardel, el cantor criollo —y Razzano no era de los mejores tampoco en esa línea— poseía una voz agradable y más bien de poco volumen, tirando al agudo, y cuyo mayor artificio era el falsete que le permitía escalar altura en un tono coloquial. Su sentimentalidad —el cantar "con sentimiento", expresión que el propio Martín Fierro no desdeña— se expresaba en el tono general de la interpretación y adquiría su mayor fuerza en algunos finales de frases prolongados, donde el clima más bien monótono e impersonal cobraba alguna individualidad. Gardel se fue afirmando como cantor criollo, a medida que cobraba confianza en sí mismo, por tres motivos fundamentales: porque cambió el tipo de voz (es un tenor abaritonado); porque se atrevió a lanzarla libe-

rándola de la limitación del falsete; y porque *valorizó el peso de la palabra sin dejar de cantar*. Este último aspecto le permite matizar la sentimentalidad expresiva, darle cada vez una tonalidad diferente según la realidad temática, crear una gama de valores afectivos mucho más amplia y diferenciada. De la sentimentalidad global pasa a esos matices y recién con él el oyente *siente* concretamente que no es lo mismo cantar a la guitarra o al caballo que cantarle a la madre, ni cantarle a la patria que cantarle a la mujer. Esas armas expresivas que va adquiriendo, serán las que lo harán intérprete creador del tango-canción, según el proceso que en este mismo volumen consigna Rubén Pesce en su trabajo sobre el desarrollo estilístico del cantor.

A CIUDAD NUEVA GUARDIA NUEVA

Cuando los hermanos De Caro, Cobián, Maffia, Láurenz, Delfino y varios otros, operan el tránsito instrumental y composicional de la Guardia Vieja a lo que se llamó Guardia Nueva, Gardel no los ha esperado pasivamente. Ya ha generado el reconocimiento del tango como canción popular ciudadana, con un lenguaje propio y una manera de decir inconfundible, que toma sus elementos en las calles mismas de la capital y los devuelve elaborados en una expresión de la manera de sentir y de vivir de sus habitantes. ¿Cuánto deben las nuevas formas musicales del tango instrumental, en cuanto a su reconocimiento y aceptación popular, a ese cantor inteligente y avanzado que había obligado a escuchar el tango en lugar de limitarse a bailarlo, por haberlo convertido en una suma de valores melódicos, palabras con significación emotiva, y modulaciones expresivas tocantes? Decididamente, el primer instrumento que abre las puertas a la Guardia

Nueva es la voz humana y, concretamente, la voz de Carlos Gardel. Lo cual equivale a reconocer que fue él quien convirtió su voz en un instrumento, afinado para las necesidades del tango nuevo, gracias a su visión y a su capacidad interpretativa, que en su caso tiene un doble sentido. Es intérprete de un texto musical y de un texto escrito, que asocia en sus matices más entrañables. Pero es intérprete, al cantar, de una suma de modalidades complejas, de un lenguaje, de las formas de énfasis con que ese lenguaje se habla, de las poderosas significaciones que ese lenguaje asume para el hombre de esta ciudad —entonces en su paso de gran aldea a gran ciudad—, y de las modalidades vitales que implica. Todo eso lo había asimilado, como vimos, en los medios en que vivió sumergido, niño y adolescente, en las calles que había recorrido, en su contacto con los hombres mayores que él que había tratado. Era, como decimos los porteños, que Gardel "tenía mucha calle". Lo que significa que poseía, también, la capacidad de desentrañar espontáneamente las vivencias de ese "andar por la calle", vivencias que se habían arraigado en su inconsciente y conformaban un rico material, propio e intransferible, para Gardel artista. Y lo que captaba, porque lo vivía él mismo, era la transformación de la ciudad y de sus habitantes. El tránsito de la aldea grande, enclavada en el deslinde entre el campo y la ciudad, a la capital moderna y poblada, con múltiples oficios diferenciados, con comercios a la europea y nuevas industrias, con el refinamiento del gusto y la adquisición de costumbres concordantes, con una clase media ya bastante amplia y exigente, con la divulgación del disco, la radiotelefonía y el teatro popular, con la socialización de un habla popular que encontraba, precisamente en ese nuevo tango-canción, un acelerado vehículo para ciudadanizarse.

El hombre que escuchaba discos y radio, o que iba al teatro, la muchacha o la mujer madura que también tenían acceso a esos medios, escuchaban buenos cantantes y buenos actores y no podían seguir aceptando al veterano serenatero de agradable voz, pero que no sabía vocalizar o no comprendía en profundidad los matices de las palabras o de la frase musical que pretendía interpretar. Esos primitivos ya no los conmovían de manera actual, aunque siguieran tocando cuerdas nostálgicas de su sensibilidad.

El habitante de Buenos Aires estaba viviendo ese cambio y, por lo mismo, experimentaba una reacción de doble filo: por un lado se transformaba, aceptaba y adoptaba gustos y costumbres importadas, y por el otro necesitaba afirmarse en lo propio, no perder identidad en medio de la corriente del cambio. Gardel, el "Francesito", convertido después en "El Morocho del Abasto", el que había buscado implacablemente un arraigo, una identidad nacional, y la había arrancado a su tiempo y a los diversos medios que frecuentó, fue, con una importante componente de conciencia y deliberación, el intérprete ideal de esa población que hervía en el cambio y no quería perder lo suyo, lo que le venía de la historia lejana y reciente. Dominaba el lenguaje que se iba perdiendo y el que nacía, día a día y noche a noche, en las calles, en los boliches en las orillas, ahora con predominio de obreros y empleados, con mujeres que iban a trabajar también, con guapos que, al decir de Celedonio Flores, habían amainado superados social y ambientalmente. Podía dotar de carga afectiva y de significaciones precisas a cada uno de los vocablos que los letristas de los nuevos tangos iban incorporando a la poética ciudadana. Y podía cantar afinadamente, impostando su voz en el vigente machismo del barrio, vocalizar con rigor, suavizar su modulación para

Buscando una imagen. Nada librado al azar.
Cuatro instantáneas persiguiendo un arquetipo.

acentuar la ternura o el dolor, según el caso, o para convertirse en el sensible narrador del dolor ajeno. Y en este aspecto reaparece el actor, el que se convierte en uno u otro personaje, el que encarna distintos tipos humanos, a veces caricaturescos o farsescos, incluso el que agrega palabras al texto o cambia unas por otras, para hacerlo más efectivo. También el que recita, o el que contesta al coro que pregunta.

Gardel percibe todo lo que bulle en ese tiempo suyo, con su aguda sensibilidad individual. Pero con una óptica que, por un lado, observa todo desde el ángulo mismo del hombre de Buenos Aires con el que convive siempre, y por el otro, recogiendo atentamente lo que ven y observan gentes de sectores diversos pertenecientes a las distintas capas que, de un modo u otro, comparten el poder y el predominio cultural. Es amigo de políticos, científicos, estancieros, comerciantes, escritores, poetas, músicos, actores, abogados, médicos, dramaturgos, ingenieros, jueces, empresarios. A su manera propia, empírica, firme e incesante, atesora de ellos cuanto puede recibir, se cultiva. Y lo hace *compartiendo una aspiración del país* ya que encarna, *como individuo y para su finalidad personal de elevar cada vez más su condición*, la misma aspiración nacional de proyectarse y desarrollarse, todavía obscura y vacilante. Y él lo consigue, prácticamente y con curiosa prudencia, paso a paso. Siempre afinando su instrumento —él mismo—, destapando cosas que ocurren subterráneamente al hombre argentino, con la ayuda de letristas y músicos, y enriqueciendo su imagen popular con las muestras inequívocas de su ascenso. Pero conservando los rasgos de simpatía, gracejo y sentimentalidad del medio de donde provenía. Esa imagen, precisamente, se irá convirtiendo, por la precisión evolutiva con que la construye,

como un arquetipo de la superación y una prueba de la posibilidad *individual* de conquistarla.

DISCURSO PROPIO, PALABRAS DE OTROS

"Hoy, como en otras épocas —dijo Gardel—, la música que se escribe es producto del ambiente que impera; responde a una necesidad que se siente... El compositor recoge en sí ese sentimiento universal y lo que de él emana no es sino la feliz interpretación del sentir del pueblo." (Mensajero Paramount, Nueva York, 1935 - citado en "Gardel Mito y Realidad", de Jorge Miguel Couselo y Osiris Chierico).

Esta afirmación referida a su propia tarea de compositor y en su última época, expuesta de una manera general en ese fragmento —uno de los muy pocos que autorizó a publicar con su nombre— coincide con sus concretas maneras de tomar las muestras del "sentir del pueblo" y darle forma aún en los detalles de preparación de sus interpretaciones y no solamente como compositor, durante toda su vida artística. También con su intervención, cada vez mayor a través de los años, en las letras de los tangos que cantaba. Muchas veces sugirió temas o variantes a sus autores, y otras muchas modificó lo que ya estaba escrito para decir lo que le parecía más adecuado.

Alfredo Marino *, el inolvidable autor de la letra de "El Ciruja", con música del "Negro" Ernesto de la Cruz, me contaba hacia 1966 sus broncas con Gardel a causa de las modificaciones que introdujo a ese texto, la más

* Fue cantor y guitarrista, compositor y actor. Su último trabajo importante: el personaje del abogado de "Panorama desde el puente", de Arthur Miller, junto a Pedro López Lagar y María Marystani.

insistente de las cuales fue la de rechazar el término "mosaico diquero" y sustituirlo por el de "paica diquera", ya que el cantor afirmaba que no sería claro escuchar que se mencionara a una mujer con una palabra masculina. Marino no aceptó el cambio, pero Gardel se salió con la suya y lo grabó según su criterio. El propio autor reía después de ese amor propio juvenil, que lo había impulsado a discutir con Gardel. No obstante, lo mantenía intacto para con los demás cantores o para las versiones que se publicaban, y me entregó el texto original escrito por él y firmado, para que yo tuviera la versión auténtica.

Otros testimonios semejantes surgen de declaraciones de Celedonio Flores, quien reveló que el cantor le sugería elementos temáticos o le daba consejos para tratar determinados versos. También de las constancias que existen —Terig Tucci, Gardel mismo, Alberto Castellanos— en cuanto a su participación en los temas y tratamiento de las letras de Alfredo Le Pera. Son testimonios de etapas bien definidas y diversas, de modo que indican claramente una actitud constante. Por último, basta con comparar versiones grabadas por Gardel con las ediciones de algunas obras, para descubrir muchos cambios y comprender los motivos, siempre muy conscientes y precisos, tendientes a pulir su discurso.

En el libro "Psicología del tango" (Harry Milkewitz, Editorial Alfa, Montevideo, 1964), se analizan las modificaciones que introdujo en el tango "La Gayola", de Armando Tagini y Rafael Tuegols, que grabó en 1927, ya por el procedimiento eléctrico. Indican una persistencia de lenguaje y una precisión en cuanto a la carga emotiva o significativa de cada palabra. Cuando el tango dice: "Y en tus ojos contemplarme..." Gardel pone: "campanearme". Fidelidad al término lunfardo, más propio para ese

tango que el vocabulario culturalista. Después, en lugar de "una noche... fue la muerte quien vistió mi alma de duelo", cantará: "Una noche la güesuda me vistió el alma de duelo..." Hay mayor aproximación personal al hecho dramático y una expresión más directa y popular. Como Juan de Mairena, Gardel sabía que poner algo en lenguaje poético implica despojarlo. Idénticas razones le hacen transformar el verso "A mi tierna madrecita la llamó a su lado Dios" de este modo: "Mi querida madrecita se me fue a vivir con Dios". En fin, hay señaladas varias otras modificaciones, pero una de ellas es realmente extraña y sugestiva: en lugar de "sórdida gayola", prefiere cantar "tupida gayola". La palabra sórdida le suena a solemnidad idiomática, y prefiere inventar un adjetivo nunca usado otra vez para referirse a la prisión: tupida, que sugiere encierro con aire enrarecido, promiscuidad, la densidad de muros que no autorizan la esperanza de huir.

En otros pasajes, dirá "Pa'tomar un plato e'sopa ¡cuántas veces hice cola!", en lugar de "Por la gracia de un mendrugo ¡cuántas veces hice cola!"; o donde se leía "Hoy ya no me queda nada; ni un refugio... ¡estoy tan pobre!", cambiará, con penetrante sentido de lo esencial: "Hoy ya no me queda nada; ni un cariño... ¡estoy tan pobre!" Y concluirá cantando: "Voy al campo a labúrarla... juntaré unos cuantos cobres" en vez de "Voy a trabajar muy lejos... a juntar algunos cobres..."

Me extiendo en esta cita de Milkewitz, porque es concluyente. ¿Quién podrá negar la implacable vigilancia del creador sobre el material para su canto, para su discurso? Milkewitz concluye: "sólo se hace justicia si se dice "La Gayola", de Gardel, Tuegols y Tagini". Y no hay manera de desmentirlo. Sobre todo cuando se conocen tantos otros tangos enriquecidos por intervenciones del mismo tipo, sin contar los casos sumidos en el silencio

por los autores de letras, celosos de que se descubriera la mano que les había dado el cantor.

Habría que sumar los momentos en que el cantor eliminaba una "s" o una "d" finales, para no maniatar su dicción y apartarla de lo que era normal entonces en las calles de la ciudad. Ya se verá como ensayaba y se llegará a esos aspectos.

No puede extrañar que, con esa actitud como artista, pudiera expresar lo que quería decir aún con palabras de otros, de las que se adueñaba previamente, en el momento de la elección, ya que coincidió con un período fecundo de letristas que surgieron gracias al éxito del tango-canción que él lanzó. Su tarea creativa *se apoyó* en una camada de poetas populares que *se apoyaron en él*.

La cosa empezó, como todos sabemos, con Pascual Contursi, "Mi noche triste" y "Flor de fango". Gardel cazó al vuelo esas dos canciones precursoras, las estudió, las cantó y grabó e, incluso, se dice que recomendó la primera para que fuera llevada al teatro, donde la presentó Manolita Poli.

El lenguaje de esos dos tangos era exactamente el que dominaba, el que venía escuchando desde chico y que él mismo empleaba con absoluta propiedad. Era su *lengua madre* aunque su madre hablara otra. Y el escenario desde el cual se habla en ambos, el conventillo donde había crecido.

Por otra parte, el personaje que habla en "Mi noche triste" no es en modo alguno el cafishio que se ha pretendido erróneamente, sino el cantor bohemio emparejado y amurado, el que podía dar como signo definitivo de su amargura el hecho de que la gilitarra permaneciera colgada en el ropero, sin que tuviera ya el deseo de descolgarla para cantar "en ella", según la feliz expresión de Contursi. Era lógico que Gardel, aunque no hubiera col-

gado nunca la guitarra por una mujer, pudiera decir esos versos como propios. También era lógico que los hubiera escrito Contursi, cantor y guitarrero precursor. *El discurso, en ese momento, los abarcaba a ambos.* Pero el que podía cantarlo con propiedad, musicalidad y *proyección,* llegando punzantemente a los destinatarios, múltiples y ubicuos, de ese mensaje, era Gardel.

Como el cantor, la mina de "Flor de fango" venía del conventillo. Y había salido de él de mala manera, de una manera que era condenable pero que, al mismo tiempo, al hombre de pueblo le inspiraba consideración. Era una *perdida,* es decir, que si se había extraviado también había *perdido,* no había *triunfado.* Esto es importante porque, para el realismo cotidiano de entonces, triunfar equivalía a borrar los pasos en falso de la vida anterior al triunfo. Ese realismo de los desposeídos lo compartía Gardel, quien había cuidado minuciosamente los pasos que daba, para asegurarse el triunfo y no tener mucho que borrar. Pero conocía muy bien las duras reglas del juego de esa lucha por la vida a partir de menos que nada. Había tratado y continuaba tratando a muchas "flores de fango" como para poder comprender esas caídas y compartir el delicado "perdoname si te bato / de que yo te vi nacer", previo a la implacable enunciación de las razones de la condena. La condena era la misma actitud moral de Gardel; la comprensión y la piedad, dibujaban su actitud humana, complementaria de la otra.

Esos dos primeros tangos que graba contienen además descripciones que suscitaban la inmediata identificación de Gardel. En "Mi coche triste", la pieza del conventillo: el retrato de la mina ausente, la catrera, los lindos frasquitos adornados con moñitos —boato de los pobres—, el empañado espejo, la lámpara. En la escueta síntesis del tango cabía, pese a todo, la enumeración eco-

nómica pero fiel de un bulín conventillero. En "Flor de fango", es la pormenorizada historia del ascenso, decadencia y caída de la aspirante a bacana a quien se le recuerda, casi como una disculpa y como la aceptación de una fatalidad —por lo reiterado del caso—, que "los amigos te engrupieron / y ellos mismos te perdieron / noche a noche en el festín". Con la perfecta implantación de esa palabra irónica, ya que *festín* es la diversión de un día que sumerge en la perdición. Y está también la falta del amor de la madre —muertá—, otro elemento que disminuye la culpa de la protagonista.

Como se ve, el discurso tanguero de Gardel comienza por los orígenes y las fuentes, a la vez con lógica y con honestidad. El sólo hecho de cantarlo, de hacer suyo ese fragmento, demuestra la verdad de ese origen y la verdad de su superación individual. Gardel es un superado, *no un converso*. Y parte de lo suyo, del "arrabal amargo" al que va a cantar explícitamente después, y de sus pobladores, que son sus semejantes.

NOSTALGIA EN ESTADO NACIENTE

Tal vez la razón profunda de la supervivencia del tango, a pesar de letras anacrónicas y temas musicales reiterados, resida en el hecho de que se convirtió en la expresión de la nostalgia, no ya de lo desaparecido, sino de lo que estaba desapareciendo. En los comienzos del tango-canción, se cantaba a aquello que el cambio estaba corriendo, arrinconando, sitiando, pero que todavía existía. Y entonces, la música y las letras del tango eran como la forma de la invención misma de la nostalgia. Y sus personajes eran mitos nacientes, siempre con alguna figura corpórea y palpitante como origen y fuente. Y ocurre

LA HISTORIA DEL TANGO

TEMAS CENTRALES

MAÑANA SERÁ GARDEL
por Juan Carlos Martini Real

GARDEL
por Francisco García Jiménez

LA EVOLUCIÓN ARTÍSTICA DE CARLOS GARDEL
por Rubén Pesce

LOS GUITARRISTAS DE GARDEL
por Eduardo Visconti, Rubén Pesce y Raúl Lafuente

EL DISCURSO GARDELIANO
por Edmundo E. Eichelbaum

GARDEL Y SU MITO
por Horacio Ferrer

LOS ADIOSES
por Nicolás Olivari, Enrique González Tuñón, Carlos de la Púa, César Tiempo y Cátulo Castillo

POEMAS
por Iván Diez y Celedonio Esteban Flores

MISCELÁNEAS
por Julián Centeya, Juan Carlos Lamadrid y Homero Manzi

Corregidor

que Gardel representaba de manera óptima eso mismo, hasta el punto de que él era consciente del cambio pero añoraba lo que cambiaba, en él, en los demás, en la ciudad. "Milonguita", "El Tigre Millán", "Madame Yvonne", mencionan personajes que entraron en la mitología tanguera casi en el momento mismo en que protagonizaron hechos difundidos, y aún contemporáneamente con sus existencias físicas. El mismo Gardel pasa a ser parte de esa mitología en "Corrientes y Esmeralda", de Celedonio Flores, con una naturalidad tal que revela esa celeridad generativa de la nostalgia y el mito. Y es para preguntarse si el cacatúa cualunque que soñaba con la pinta de Carlos Gardel, no se dio cuenta cabal de su ensueño escuchando el tango del Negro Cele.

Ya se sabe que las formas expresivas que implica la nostalgia son una manera de reescribir la historia (Michel Foucault). Y según quien ejerza la nostalgia, la historia se reescribe con un signo o con otro. Gardel y el tango coincidían en eso, y de allí su identificación. Ambos reescribieron, juntos, una historia que se iba haciendo, lentamente, perfume del tiempo. La reescribieron desde el lugar humano e histórico popular y a medida que iba transcurriendo. Allí, la historia de la ciudad, de su gente, y la de Gardel, se van confundiendo. Porque el cantor *reescribe* su propia historia *en y con el tango*. En ese terreno ningún otro cantor puede alcanzarlo ni podrá nunca, por más grande que sea en el plano artístico, porque le faltará siempre el plano *histórico*, la *invención* histórica en la que Gardel participó. *La invención del tango canción y de sí mismo como parte del tango-canción*. El intérprete que "alcanzara" a Gardel, sería Gardel, ya que tendría que reinventar el tango canción y reinventarse.

Volvamos a eso de *reescribir*: La reescritura de una realidad, es esa realidad y no lo es. Es una *cosrealidad*

(Max Bence), o sea que corresponde a esa realidad sin serlo. A medida que transcurre el tiempo, lo que creó Gardel se aleja de la realidad a la que correspondía, es más *co-realidad*, más arte y menos realidad. Ese es el sentido que tiene la repetida frase de que cada vez canta mejor.

Ese fenómeno ocurre con Gardel y también con los mejores sainetes del teatro nacional y con muchas obras de raíz folklórica. Sólo Gardel. Sólo él se identificó de esa manera con un fenómeno colectivo y fue capaz de movilizar su calidad artística sobre la cresta de la historia, aceptando convertirse en la expresión individual de un fenómeno que lo trascendía. Por eso también, hay en él una curiosa mezcla de audaces avances sobre su tiempo —la participación en la invención— y de sujeción a lo que su tiempo le daba, que era el costado por el cual su público lo comprendía y adoptaba. Los letristas del tango eran los escribientes de la versión hablada de ese discurso gardeliano, y el propio cantor ponía los matices de expresión para decirlo y la imagen visual y viviente. Ya vimos que, al mismo tiempo, no dejaba de participar también en los textos.

¿Cómo se elaboraba la forma expresiva? Poseemos algunas indicaciones suficientemente orientadoras. El cantor solamente habló, en ese aspecto, de su trabajo en los Estados Unidos cuando con Alfredo Le Pera, Alberto Castellanos, Terig Tucci y otros colaboradores, creaba las canciones de sus filmes norteamericanos. Y lo hizo determinado por las obligaciones promocionales y publicitarias corrientes en ese país para la producción fílmica. En esas declaraciones muestra a las claras su preocupación detallista e infatigable, su hábito de "estar en todo", de participar en cada momento del proceso. Algunas de las cartas difundidas de la época insisten en esos

aspectos, así como en sus apreciaciones sobre el valor de cada uno de los colaboradores y en su propia parte.

Menos conocido es el tipo de trabajo que realizó en etapas anteriores. Juan Cruz Mateo, violinista, pianista, bandoneonista, que fue también quizá el más importante pintor futurista argentino y se había establecido en París y casado con una francesa, vino a Buenos Aires después de la segunda guerra mundial. Puede decirse que vino a morir aquí, ya que sufría de un cáncer de garganta, del que había sido operado. Frecuentaba por las noches la Cortada de Carabelas, todavía centro nochero tradicional, donde yo lo encontraba a menudo. Hablábamos mucho y me contó cómo ensayaba Gardel cuando actuaba en París. Nadie ignora que Mateo grabó como acompañante de Gardel, tocando el piano, precisamente algunos registros efectuados en Francia. El cantor estudiaba minuciosamente la melodía con Mateo en el piano, sin intervención de los guitarristas, hasta que se declaraba satisfecho de su dominio melódico de la obra en cuestión. Hasta entonces no intentaba prácticamente ningún efecto expresivo y se subordinaba incluso al "tempo" normal de la pieza, tal como estaba escrita. Recién después, con los guitarristas, además de convenir las variantes del acompañamiento, decidía los elementos expresivos que caracterizarían su interpretación. Y allí incluía asimismo las palabras y los momentos en que iba a dejar sin pronunciar una "s" o una "c", que eran, por lo mismo, *producto de su elección y deliberación*. Desde luego, también lo eran aquellos agregados que —especialmente en los tangos festivos—, hacía dialogando con los guitarristas o incorporando partes recitadas de su propia cosecha, a veces creando lo que en el teatro se llaman "tipos", extraídos por sus dotes de observador de aquellos personajes calle-

jeros que le habían impresionado, cuando no de amigos y conocidos suyos.

Aunque no haya motivo alguno para desconfiar de esos informes de Mateo, cuanto me dijo lo ratificó Manuel Pizarro. Hay una anécdota muy graciosa de esos tiempos en que Gardel ensayaba en el departamento parisiense de Juan Cruz Mateo. En una oportunidad, después de varios días de fuerte trabajo, cuando había dejado bien elaborado el repertorio que iba a interpretar en París, Gardel manifestó a sus compañeros el deseo que tenía de comer un buen asado a la criolla, cosa bastante difícil en Francia por la diferencia en los cortes de carne. Mateo se puso de acuerdo con los guitarristas, y gracias a su conocimiento de la ciudad y los alrededores, pudo conseguir una carne aceptablemente apta para improvisar un asado casi a la criolla, que se prepararía en su departamento. Invitados Gardel y los demás, el dueño de casa puso manos a la obra. Al rato, por una de las ventanas del departamento salía una humareda espesa. Gardel se asomó y vio los rostros alarmados de algunos mirones, a quienes el humo había llamado la atención. Enseguida se le ocurrió una de sus humoradas: hizo llamar a los bomberos, quienes algo más tarde estaban en el lugar y comprobaban que los argentinos tenían la extraña costumbre de preparar carne asada de una manera que podía confundirse con un principio de incendio.

Hubo otro músico, también pianista y compositor, José Sentis, un español que había sido acompañante de la exquisita bailarina Antonio Mercé, llamada "La Argentina" por haber nacido en nuestro país, aunque su especialidad era la danza española. Sentís, como tantos artistas de su generación, sintió la atracción de París con tal fuerza que, en una gira de la Mercé, se separó de ella para quedarse definitivamente en Montmartre, sobre

cuya colina tenía una curiosa casa. Unas primas de este pianista, que vivían en Buenos Aires, fueron a Europa, lo vieron, y le enseñaron algunos tangos que tocaban de oído. Sentis, un músico de excelente formación técnica, los aprendió y también los tocaba por placer. Pero un día le sirvieron, porque alguien los escuchó y le propuso tocarlos profesionalmente, al frente de una orquesta. Eso ocurrió hacia 1921, cuando todavía no había en París muchos argentinos que tocaran tangos. Tuvo cierto éxito, alcanzó a grabar algunos discos... y a vivir del tango. Cuando Gardel llegó a la capital francesa para actuar, también conoció a Sentis, a quien valoró por su calidad como músico y le pidió colaboración. Desde entonces el español participó en la escritura de la música de las películas filmadas en Francia por el cantor, escribió varias composiciones, incluso tangos y también ayudó a ensayar a Gardel. Yo lo conocí en 1960, en su casa, construida hacia abajo a partir de una pequeña habitación que había a la entrada, desde la cual se descendía a la segunda habitación y luego a la tercera, ubicada como una especie de segundo subsuelo pero que, por bordear la colina de Montmartre, tenía un balcón a la calle. La vuelta de la colina permitió esa insólita construcción. Sentis me explicó prácticamente lo mismo que Mateo, es decir, que con él Gardel también utilizaba su técnica de ensayar primero la melodía lisa y llana y después ir añadiendo los elementos expresivos, de sabor, de su interpretación.

Estos dos testimonios demuestran inequívocamente que la creación de Gardel era un producto consciente y deliberado de su voluntad. Podríamos decir, recordando a Worringer *, de su "voluntad de forma". Su genio se aplicaba a la observación, la asimilación, la reflexión y la

* y a Alois Riegl, que lo precedió en la utilización de ese concepto.

elaboración; no al libre cauce de una intuición pura e irracional. Su discurso, cuyo contenido hemos ido anotando en estas páginas, no fue entonces el resultado de una fatalidad histórica por la cual un muchacho de barrio, con condiciones vocales, cantó lo que encontraba a su disposición. Contrariamente a esa noción más o menos acatada, que registran casi siempre los numerosos trabajos dedicados al gran cantor, se trató en su caso de una situación histórica lúcidamente comprendida, sagazmente interpretada y asumida, con todos sus componentes, expresada a través de una creación propia, con significaciones coherentes y que guardaban continuidad. Su participación en la elección y aún en la realización de las letras; su elaboración de un tipo físico; de un modo de vestir; de una evolución en el estilo y en la temática; de la fijación universal de una ubicación geográfica y nacional; de los significados yacentes en su propio mito, no menos cuidadosamente gestado; todas esas circunstancias precisan una determinada escritura, la que hoy podemos leer todavía gracias a los 518 tangos que grabó y a su profusa iconografía. Las limitaciones de Gardel no son nuestro tema esta vez, pero conviene indicar algunas esenciales, para desvirtuar equívocos. Hemos visto su procedencia, sus fidelidades, su evolución, su proyección. En esa proyección, que apunta a lo que se consideraba el mundo de la más alta cultura y desarrollo, Gardel no se diferenciaba de las "elites" culturales argentinas de su tiempo. Sólo que se anticipó a ellas en alcanzar su objetivo y llegar a Europa como triunfador. Nunca se propuso sino la superación individual y como artista solitario. Y en ese sentido, tampoco se diferenció del tipo medio que conoció en el conventillo y que aspiraba a superar su situación de clase mediante el triunfo personal en el orden económico o vocacional. Si fue sensible a ciertos dramas colectivos,

Gardel con su novia, Isabelita Del Valle. El testamento —como lo señala Eichelbaum— es terminante. Había decidido no casarse jamás.

si pudo medir injusticias y desigualdades —los tangos también las mencionan, siempre como una situación o una fatalidad de la condición social, a veces con una protesta— fue con la condición, muy propia del hombre "hecho en la calle" de esos tiempos, de no concebir una reivindicación concreta desde el punto de vista de las masas. Había aceptado el paternalismo de otros, que le ayudaron en su ascenso, y luego fue paternalista él mismo, cuando sus medios se lo permitieron. Una montonera de tipos de toda procedencia vivió de su generosidad. Julio de Caro cuenta el caso de un hombre que les pidió limosna a los dos, a quien Gardel vistió de pies a cabeza. Ese era su sentido de la reivindicación: ayuda personal de alguien, trabajo y capacidad para progresar individualmente, un golpe de suerte jugada en las patas de un pingo de carrera. Así como "Milonguita" no era reivindicable, dadas las circunstancias, tampoco lo eran la miseria del laburante, ni las causas de la deshonestidad del chorro, salvo que superaran como individuos su condición.

Por algunas cartas que se conocen y por testimonios fehacientes, se sabe que creía en Dios, sin alharacas ni ostentaciones que pudieran hacerlo parecer insincero o dogmático. En cuanto a sus ideas políticas, sobre lo que mucho se escribió sin esclarecer casi nada, me consta que a fines de la década del 40 aún se conservaba su ficha de afiliado en el centro socialista de la entonces circunscripción 19ª de la capital, ubicada en un número que no recuerdo de la calle Austria. Tampoco en este aspecto hizo jamás ostentación alguna.

Su testamento parece demostrar que había decidido no casarse, por la forma terminante en que afirma su soltería, sin condicionarla en el tiempo. Como durante años compartió con una mujer el recinto privado de su vida, el más estrecho, es natural deducir que entre el ma-

trimonio y la trayectoria de su vocación eligió esta última como alternativa, como si una pareja estabilizada hubiera podido perjudicarla o hacerla imposible. Aquí hay una visión machista de la mujer y del destino del hombre. Está claro que a las mujeres las dividía en buenas y malas; las malas no le interesaban, y para las buenas no consideraba apropiada la vida que él llevaba. Se desprende que la imagen del divo solitario fue, también, una elección. Algunas de las últimas cartas suyas que se conocen, en las que habla de sus proyectos, no mencionan para nada a otra mujer que no sea su madre. Evidentemente, también en este sentido cualquier parecido con los personajes del tango es absolutamente no-casual.

El discurso de Gardel no concluye, porque se corta abruptamente, en un momento en que, otra vez, producía un cambio, una evolución. Se mantenía joven y había alcanzado una madurez como artista y en cuanto a su personalidad. Fue a los Estados Unidos sabiendo qué quería y a estudiar la manera de lograrlo. Estaba depurando el núcleo de sus colaboradores, así como el de sus amigos, como una síntesis de su experiencia vital y de aquella madurez artística. No podemos saber adonde habría llegado, pero es evidente que todavía tenía algunos párrafos que agregar.

GARDEL Y SU MITO
por
HORACIO FERRER

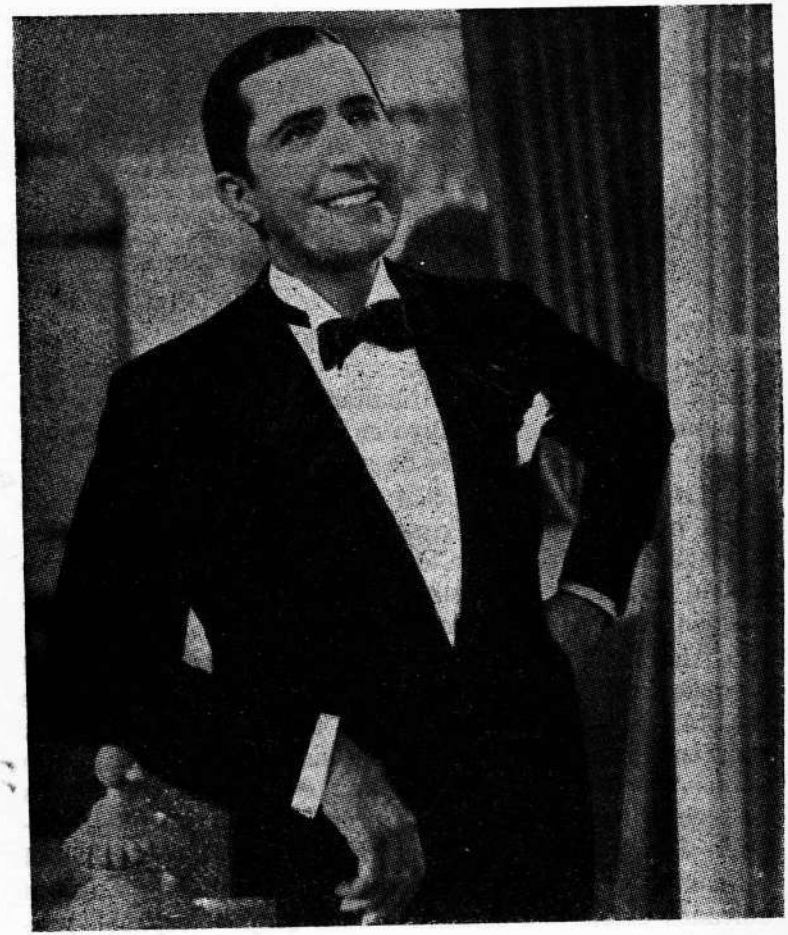
"Hace rato que ya no hablo de Carlos Gardel. No quería hacerlo por dos razones: una, porque es muy fácil hacerse cartel a costa del finado; y otra, porque me revientan los caraduras que han encontrado un rebusque fenómeno explotado la memoria de EL HOMBRE".

JUAN MONDIOLA

Le quedan dos actuaciones en Cali, cuatro en Panamá. "Mirá, Lepera: si hay dificultades en Panamá, mejor; pasamos de largo, y concluyo en La Habana" —dice, punteando con fatiga el resto de su itinerario.

La gira comenzó en San Juan de Puerto Rico. Luego siguió hacia Curazao y Caracas; finalmente, Barranquilla, Cartagena, Medellín —Colombia— en cuya capital, poniendo término a su actuación, cantó en el teatro "Real", función vespertina, el domingo 23 de junio.

Ahora se encuentra en Medellín, nuevamente, en el aeropuerto Olaya Herrera. Ha volado hasta aquí, desde Bogotá, de paso hacia Cali. El trimotor "F-31" de la empresa Saco, ya ha encendido sus máquinas dispuesto a reemprender el vuelo tras una escala de poco menos de treinta minutos. Los pasajeros, además del piloto Ernesto Samper Mendoza, pertenecen al "staff" personal del cantor, y van dispuestos con él en dos filas de asientos ubicados detrás del comando: José Plaja —español, profesor de inglés—; Alfredo Lepera —¿brasileño o argentino?, letrista de sus tangos y argumentista de sus películas—; Alfonso Azaff —portorriqueño, masajista del cantor—; los guitarristas José María Aguilar, uruguayo, Gui-



La imagen plena: "He debutado en el teatro más difícil de París, el 'Empire', donde trabajan los mejores números que están en el momento por Europa. Soy la 'vedette', el que lleva la gente y hago una revolución, pues me piden hasta 10 bises. Me consideran los diarios y el público un artista extraordinario y eso que lucho con la incompresión del idioma, pero ellos dicen que comprenden todo por las expresiones de la cara..." (Carlos Gardel).

llermo Desiderio Barbieri y Angel Domingo Riverol, argentinos.

Ya se han ajustado todos, menos el "Indio" Aguilar, las correas de seguridad.

—¿Qué estás comiendo, "Indio"?

—Chiclets. ¿Querés?

—Bueno... Dame. ¿Tenés algodón?

Se lo di —agrega Aguilar—. El estaba sentado detrás mismo del piloto.

Un minuto después, la leyenda empezaba a bordonear su milonga en los hilos tirantes de la tragedia: *"Se mató Gardel"*. Y como en una extraña catarsis arrinconada en el misterio de un segundo inapresable, el hombre se quitaba el envoltorio suntuoso de su pinta, para apretar su mito en el ornato estilizado de un fantasma que resonaría múltiple en los cuatro puntos cardinales de una idolatría popular que se lo metió en el alma de una sentada. Como quien se engulle un trago vivificante al pie de la muerte.

"Pinta de Carlos Gardel,
pinta y lunar, pinta brava,
taquero compás de sombras
canyengueando por el alma."

El 24 de junio de 1936, un año después, cuando un pueblo entero le hacía su primera demostración multitudinaria de fidelidad, el Tango debe haberle dicho (como Saint-Evremond a uno de sus dolidos confidentes): "Me he enterado con gran dolor de vuestra segunda muerte y con gran alegría de vuestra segunda resurrección".

LA IMAGEN

Un retazo, paradójicamente el más irreal pero, a la vez, el más a mano y reintegrable de la herencia colectiva

que Gardel ha dejado, está depositado en la imagen generosa, multifacética, resplandeciente y siempre intacta de su voz y su arte enormes en los discos. Y, cada vez que la púa entra a exprimir sus ceras, parecería estar ahondando en una fuente de revelaciones —biográficas, espirituales y temperamentales— cuyas vertientes se surten, hasta el infinito, de sibilantes historias inéditas arrimadas disimuladamente a varios millones de "discretos" oídos, de "irrefutables" testimonios aportados por el infaltable tío soltero —y rana— que conoció a Gardel, de no develadós e inquietantes detalles acopiados en el terreno del accidente, de documentos leales, de documentos apócrifos, de una astilla arrancada de su cofre funerario, de contribuciones sinceras y de supercherías, de amorosas novelas pulcramente bordadas en el bastidor caliente de una rueda expectante y propicia de café, y, este año, más vueltas al artículo deslumbrante de su vida.

Precisiones hijas de neblinosas afirmaciones, inexactitudes arrancadas de pruebas incontrastables, centenares de semblanzas —en verso y prosa, impresas y orales, íntimas o en "petit comité"— se confunden como los diminutos puntos de un gigantesco gobelino en el cual, bajo el retemblor ansioso de las miradas, está estampada la imagen del cantor con sus tres dimensiones terrenales —alma, voz y figura— y una cuarta, acaso ya inconmensurable: la de su misterio.

Las más ceñidas y las menos verosímiles de las visiones personales que lo acogen en el recuerdo —la de quienes lo trataron en el propio recinto de su vida, la de los circunstanciales allegados, por rebote de amistades, por razones de trabajo, la de quienes lo atraparon en un instante sobre la tangente fugaz de una presentación ocasional— aportan, casi siempre, un capital evocativo acre-

centado con inevitables deformaciones redituadas por el paso del tiempo.

Esas ópticas suelen estar estilizadas cariñosamente por la distancia o el afecto, percudidas por otras diferentes, teñidas benévolamente por imperio de la emoción, o malévolamente por envidias todavía lacerantes, por pequeños diferendos personales apretados en el rincón de una impensada descortesía, de un tango no atendido por el artista, e, incluso, empañadas por la presión casi religiosa de un ambiente escrutador que pregunta siempre, pero que, lógicamente no admite retratos adversos, o, por fin, hábilmente desenfocados con la punta de la pluma periodística, ésta, la más reacia a conformarse con una versión definitiva del cantor que concluiría con una materia que, en su propia y permanente trasmutación, lleva el secreto de su eterno atractivo.

EL MITO

Porque en aquel tapiz que contiene su imagen, por detrás, cada punto se anuda y se desanuda, diariamente, cien veces: que nació en el Uruguay —en Tacuarembó—; que nació en Francia —Toulouse—; en 1887, en 1890, en 1884; que vivió en Montevideo durante los primeros años: en el Barrio Sur, en Villa Muñoz. Que vive aún, llevando, ocultamente, la cruz de sus terribles quemaduras de quinto y de sexto grado, en un inidentificable lugar del Caribe. Que, efectivamente, ha muerto, pero varias sociedades espiritistas han logrado conjurar su alma. Que aparecerá, en tal y cual fecha, en una esquina de Villa Crespo, en Buenos Aires. Que el accidente de Medellín se debió: a un traicionero golpe de viento; a impericia del piloto; a un violento entredicho entre éste, Sámper Mendoza, y Gardel; a un altercado entre Gardel y Lepera,

coronado con un disparo que habría herido al piloto; a la fatalidad, a la casualidad. Que sus últimas actuaciones en la capital argentina resultaron un fracaso de público. Que, durante su actuación en Europa, debió grabar, de urgencia, y mandar al Río de la Plata registros suyos porque varios cantores rivales se devoraban a su público abandonado. Que todo esto le había creado un estado de ánimo muy especial y que no quería volver a Buenos Aires (*"Aquí, en Europa, sí que saben tratar a los artistas"*, habría dicho). Que era retacón, triste, alegre, bondadoso, refinado, terraja, ocurrente, torcido, derecho, generoso, demagogo, inteligente, pícaro, soñador.

Y cada puñado de dudas, cada manojo de descubrimientos, cada haz de suposiciones, cada montoncito de datos testimoniales, echa a arder otra llama y, con ella, una nueva luz para dudar, una nueva sombra para esclarecer, en una cadena eslabonada a pelo y contrapelo, pero inextinguible en torno del inmenso crisol común, en el que, jornada a jornada, se amasa ese Gardel virtual, fabuloso, mítico, variable, estimulante, sorpresivo, resplandeciente. Siempre nuevo, distinto, aunque esencialmente único. Porque él se inclina a beber en la Fuente de Juvencia del alma de cada fiel, capaz de forjárselo en su almario conforme a los irrefutables dictados de su imaginación y empujado por los mil fascinantes detalles de una pesquisa nacional que está, por la propia índole de su objetivo —la búsqueda de un espectro inmaterial— destinada, fatalmente destinada al fracaso pero que constituye, por ello mismo —y esto es lo lindo del mito—, por su hermosa gratuidad, el más profundo ejemplo de gratitud, de lealtad, de contagioso desprendimiento espiritual. Es inexorable: el tipo ya no podrá conocerlo, abrazarlo, confiarle su eufórico amor. Pero en cada apasionada suposición, en cada inconforme deducción, en cada

madeja devanada inútilmente, en cada corazón defraudado, una y otra vez, en la búsqueda estéril y vuelto a la lucha en esta admirable cacería de un Gardel inapresable, de ese Gardel inaccesible, el tipo lo que hace es una búsqueda desesperada de sí mismo. Un afanoso, un ejemplar intento de descubrir un símbolo enredado en el tenso cordaje de su propia voz. Y cada vez que escucha a Gardel, deja volar su imaginación y, piedra a piedra, se edifica un Gardel en su interior. Allá, en lo más recóndito de sí. Propio, privado, fortificado.

No se edifica un Gardel: se reedifica él mismo, tal vez.

LA FAMA

Le dio una honda chupada a su cigarrillo y prefirió no contestar, cuando el reportero —durante la última actuación del cantor en Montevideo, y a propósito de sus próximos películas en los Estados Unidos—, le preguntó:

—Tengo informes que irá ganando tres mil quinientos dólares por semana.

Con el "Indio" Aguilar punteando el tema, los guitarristas siguieron rasgueando el acompañamiento de "La uruguayita Lucía", durante el ensayo interrumpido por la entrevista. La pregunta volvió, esta vez, por la ventana:

—¿Son bien remuneradas sus interpretaciones en el celuloide?

—Con "Melodía de arrabal" y "Espérame" (andanzas de un criollo en España) he cobrado un millón de francos.

Y, luego:

—Por grabaciones de discos, ¿recuerda usted la suma cobrada?

—Debe ser fabulosa; nunca quise hacer números para no asustarme. Piense que por espacio de diez a doce años, cobramos junto con Razzano de siete a ocho mil nacionales por mes...

Acaso, tras de la refulgente pompa de la cifra inestimable —seguramente vertida, ya, también, en las arcas de los dos o tres Jockey Clubs que fueron depositarios del eterno derecho de piso que, gustosamente, él pagaba por echar para afuera su pasión por el "escolazo"— habrán resonado, porfiadamente reconstruídas sobre los magullones tal vez disimulados de su época de mishiadura. O le habrá restallado por el lado de atrás del smoking impecable, la piel moruna del muchachito que sollozaba estilos por las pulperías de afuera o enarbolada coplas serenateras por la esquina del Café O'Rondeman; los kilos sudorosamente quemados en las agotadoras sesiones gimnásticas de la Asociación Cristiana; el partiquino que hacía sus primeras armas en el teatro con el bochón metido en un despampanante cráneo de papel mashé en la zarzuela "Gigantes y Cabezudos".

Se habrá visto, sucesivamente, a él mismo, vistiéndose y desvistiéndose del pañuelito cantor y la camisa corralera para enfundarse el saco cortón y el pantalón a la francesa, quitándose esto para ponerse el traje con chaleco cruzado, la camisa a rayitas y el gacho gris de cinta ancha y negra, sustituidos, al fin, por el atuendo de etiqueta y el sombrero ministerial del ala vuelta arriba con la costura en redondo de los tiempos últimos.

CINCO ESPEJOS IMPLACABLES

Es posible, también, que se haya visto en cualquiera de estos espejos:

Blanca Podestá y Carlos Gardel bailan "La Cumparsita", de Matos Rodríguez, en una reunión de amigos,
Mar del Plata, 1929 (Colección Jorge M. Couselo).

EN EL TEATRO (1): Cierta vez, compartiendo el cartel con Roberto Firpo, renombrado director de orquestas típicas, ya, actuaban en un teatro de provincia. Ni él, Gardel, ni el pianista de la orquesta —célebre éste por sus locuras más que por sus estupendas dotes de intérprete—, perdían ocasión de hacerle pasar las de Caín a Firpo.

Y era, precisamente, en la referida circunstancia, un conocido vals del director el que habría de interpretarse: "Noche calurosa", para lo cual, en el escenario, se había montado una "decoración alusiva". Representaba una playa con amables olas de cartón pintado, por entre las cuales "navegaban" unos también simulados barquitos.

Todo pronto para empezar el número, se apagaron las luces y Firpo empuñó su batuta —ya no tocaba— con la intención de atacar su vals. Sin embargo —y ya escaldado por algunos antecedentes altamente ruinosos— dirigió una discretísima mirada hacia los distintos sectores de la orquesta emplazada en el foso, panorámica terminada en el piano: ¡el pianista no estaba!

Con todo el aparato teatral listo y las manos levantadas, no le quedaba otro remedio que arremeter con su vals, sin piano, pero también sin rabia, y contentarse con esperar la cosa, descontando que Gardel tampoco aparecería en escena en el momento adecuado, resignándose a columbrar lo que, pocos minutos después, inevitablemente, tenía que ocurrir. Efectivamente, no bien la música arreció en sala ondulante y sugestiva, los barquitos comenzaron "a surcar las aguas", ocupados por varias parejas de enamorados. Sin embargo, una de las embarcaciones traía una tripulación estrambótica: sentados, en paños menores y remando, iban los dos "prófugos"...

EN EL TEATRO (II): Mi madre, nacida en Buenos

Aires en 1896, vio cantar a Carlitos en el "Gran Norte" (luego, Gran Splendid") de la avenida Santa Fe.

—Yo tenía veinte años e iba con mis hermanos a ver diferentes números. Y entre esos números, y entre muchos conjuntos criollos, estaban "Los Gardel-Razzano", con el guitarrista "negro" Ricardo. Gardel era un nombre más entre otros. Sin embargo, bastaba con que él saliera al escenario y sonriera, para que como un reguero de pólvora corriera por la sala. Todas las muchachas estábamos enamoradas de él...

EN EL CABARET: Era Pichuco todavía un bandoneonista adolescente que, apreciado por gente de su ambiente —tocaba con Julio De Caro—, lejos estaba de su posterior consagración. Muchacho de la noche, y admirador a morir de Gardel, le pidió a su amigo Carlos de la Púa que le presentara al cantor.

Así fue como El Malevo lo llevó al Marabú, donde tras de varias "aduanas" lograron acceder a un palco, encortinado por completo, donde se encontraron a Carlitos quien, en compañía de Celedonio Flores —los dos de smocking, pero en mangas de camisa— ¡bebían champaña con rodajitas de salame!

De la Púa, con las explicaciones del caso, le presentó a Pichuco, al tiempo que un "plomo", que aducía amistades con Gardel, traía a otro "plomo" para que lo conociera.

Entonces, Gardel lo paró en seco al mozo que era portador del mensaje:

—Aire con ése: no hay que avivar a los giles, dejalo que muera otario. Porque si lo avivás, a la larga, te hace deudor o cornudo...

EN EL TANGO: Debutaba Julio De Caro en Niza y, esa noche, al "Palais Mediterranée" habían concurrido

artistas y personalidades políticas al suntuoso cabaret, llevados por el cartel de la afamada orquesta argentina.

Es de imaginarse el nerviosismo que se había apoderado de Julio y sus muchachos. Y, previendo dificultades, dispuso arrancar con un tango de fácil ejecución: "El entrerriano". Llegaron al escenario y, como de costumbre, De Caro se ubicó tres o cuatro pasos más adelante de los bandoneones: Pedro Laurenz y Armando Blasco. Ya todo dispuesto, levantóse el telón y no bien se hubieron acallado los murmullos de la sala, la expectativa se acomodó para la primera interpretación. Pero ésta no venía: un inesperado "crak" había petrificado las manos del director en su violín corneta. Tratando de salvar la situación hasta serenarse, avanzó dos pasos e hizo una nueva tentativa: ¡nada! Y cuando ya desesperaba de poder rehacerse, entre el humo y las incontables siluetas que, en sombras, llenaban la sala, se vio levantar a un hombre que sentado a la mesa del prefecto manifestó en potable francés:

—Señoras y señores: esta noche tocará, aquí, en Niza, la mejor orquesta de tangos del Río de la Plata, y, por lo tanto, del mundo: Julio De Caro.

Un cerrado aplauso coronó la inesperada presentación.

Julio De Caro, dándose vuelta, gritó:

—Pedro... "¡Mala junta"!

Y arrancaron como si estuvieran tocando para una íntima rueda de amigos, con aquella admirable y dificultosa interpretación.

El hombre que los había "salvado" tenía razones para ser oído en su elogio: era Gardel.

EN EL FUTBOL: Jugábase esa tarde, jueves, un partido de segunda división en la cancha de San Lorenzo, en la Avenida La Plata. Y el gordo Pichuco —empujado por el hinchún que llevaba adentro y que es capaz de asi-

milar, por ver amasar un rato la de gajos, hasta un partido entre cafres e indios del Paraguay— se largó hasta allá. Pero no pudo dar crédito a sus ojos cuando, al echar una ojeada a las graderías, con el partido empezado, se encontró con que todas las tribunas estaban más solas "que diente de milonguera"; menos una, con un grupito de personas hacinadas.

Ante aquel insólito espectáculo se acercó: en medio del grupo estaba Gardel (a quien le importaba un ardite del fútbol y que habría ido por acompañar a algún amigo) contando para sacudirse la mufa de aquel "velorio", una serie de cuentos verdes. Y el "público" se había desinteresado del partido para seguir, entre silencios y risas que parecían decretados por ley, las ocurrencias del cantor.

EN PARIS: Cuando Gardel volvió a París —refiere Battistella—, a fines de 1933, acompañado por el más aristócrata de los bohemios contemporáneos —el maestro Alberto Castellanos—, juntamente con el otro amigo de larga figura, el guitarrista Horacio Pettorossi, por razones de economía fueron a parar a una pensión de medio pelo ubicada cerca de Place Madeleine. Ocurría que, una vez más, los tungos de Palermo lo habían dejado en la vía al Zorzal. A los pocos días de estar en París, decidió empeñar, otra vez, su hermosa cigarrera de oro con zafiros azules, regalo de una admiradora multimillonaria.

La admiradora era, y es por demás conocido, Madame Chesterfield.

Tiempo después que sus relaciones con la dama se hubieron enfriado, Gardel la presentó a uno de sus amigos, quien, ni corto ni perezoso tomó rápidamente la posta apetecible.

Y el cierre estupendo de la cosa, es así: algunos días más tarde del "arreglo", al encontrarse con el "heredero", muy serio Gardel, le inquiere:

—¿Y? ¿Te entreveraste?

El otro, ladeando la cabeza:

—Ahí vamos, ché...

Y Gardel, con una sonrisita, acaso tan buena como su frase, agregó entre dientes:

—Ahora sí que vas a "fumar" del bueno...

EL DESTINO

"Dale gracia a la gambeta que apañaste en la experiencia. Y a la astucia de hombre sabio si soy cargas mucho parné. Has vivido echando buenas en la cancha de la ciencia: Si hasta el tira, cada tanto, quince días de licencia. Te los da para que "gires" ostentando el pedigrée.

Celedonio Esteban Flores

¿Cuáles fueron las pastas con que estuvo hecho este hombre en el que convivieron, sin transición, el "dandy" de refinamientos exquisitos que gozaba como un petimetre bajo la metralla de los "taponazos del Pommery", elegía con tacto ultrasensitivo la delicada trama suntuosa de sus camisas y se acicalaba con arneses propios de un estanciero patricio que va a desastrar la fotruna a la "Caverna de los Inocentes" en París; el "orre" de inconfundible andar mistongo y densa verba porteñera; el malevo de mirada dulce o melancólica, acariciante o salvaje; el ritmo pringoso de hombre de Corrientes y Esmeralda con la cabeza apoyada en la mano, el sombrero echado atrás, el café frío y el corazón arrugado por el apremio único, insuperable y fatal de la muerte; el pequeño cachafaz que lleva correteando por la médula y que le aflora del dandy, del malevo, del porteño y lo convierte en un rapto siempre imprevisible, en el rapazuelo picaresco, de

ojos y manos escurridizas y cachadoras, de simpatía rechinante, extrovertida, inconteniblemente trasmitida por seducción, por arrolladora facundia, por un solo e irresistible contagio de sonrisas?

"Excúseseme de esta imagen —escribía Scalabrini Ortiz— que usaré seducido por su valor de persuación. Dos gases son el hidrógeno y el oxígeno, y en ser dos gases distintos se obstinan por mucho y muy enérgicamente, que se los mezcle. Podrán variarse las proporciones, batirlos, trasvasarlos, presionarlos, y los dos gases seguirán irreductiblemente aislados ante la pericia del químico. Pero un agente catalítico —una esponja de platino, una chispa eléctrica— determina su inmediata combinación en un compuesto cuyas propiedades rechaza toda relación de parentesco con los progenitores: el agua. El porteño es una combinación química de las razas que alimentan su nacimiento".

Bueno: Gardel es esa gota de agua. La mejor, acaso, y una comunidad íntegra —caóticamente compuesta por inmigraciones y transmigraciones— se ve reflejada en él. Se reconoce en sus maneras. Se regocija descubriéndose en esa entraña multicorde que sublima los caracteres de unos y de otros, y los recoge en una personalidad excepcional, en cuyos prismas son capaces de resonar, con auténtica luz, con inconfundible vibración original, los diez, los quince modos espirituales que respiran en torno suyo. Padeciendo y triunfando con ellos al mismo tiempo: la tumultuosa savia hispana, retobada, prepotente, conversadora, le es natural y lo hace templado y cabrero. Los tanos resignados a su suerte sienten que sus silenciosas lamentaciones (*"El viejo en la fragua, la vieja lavando..."*), están, también impregnadas de ese espíritu que las recoge en un haz y las proyecta en otro, más luminoso, más puro, con más eco. Habla, él, con el lunfa, su mismo idioma (*"Araca,*

la jaevi... ¡"un yobaca!"). Es hermano del compadre criollo, rival, si cuadra, del guapo y, todavía, le da la tela para alternar en cotorros de diligente aristocracia sin que sus encumbrados amigotes se sientan en presencia de un extraño: sabe el momento exacto de sacar la billetera para pagar, levantarse a tiempo, moverse con elegancia, inclinarse, hablar, asentir; comer con afinado decoro en una mesa de centellante cristalería: un Jorge Newbery cantor. Pero cuando sale por ahí, le pide al cocinero amigo:

—Preparame un pucherete de "picaterra"...

Porque así le llama a la olla del puchero bien surtida, asociando esta denominación tan gráfica al trabajito fino de las gallinas que, picoteando el terreno, van echando al búche todo lo que encuentran a su paso.

Y, como si fuera poco, es capaz de entorcharse con criollos aperos sin que su figura delate la ausencia del "jetra" pintón o del frac estridente.

EL ACTOR

Este es, pues, el hombre, desovillando su múltiple madeja. Podría parecerse, si así lo quisiera, al Arolas de los mitones color patito, al "Rancagua" de Vacarezza, al "Stéfano" de Discépolo, al "Canillita" de Sánchez, al "Barone" de De La Púa:

—Usaba grasa de "La Negra" en chuza
y enarbolaba un lengue rante
como una bandera rantifusa...
¡Y tenía el berretín alucinante
de trabajar de prepo a las chiruzas!

al "Juan Mondiola" de Bavio Esquiú, al Erdosain de Arlt, al "Hombre de Corrientes y Esmeralda" de Scalabrini, al Hombre de la Esquina Rosada de Borges, a los personajes de Tuñón. Se mimetiza con una docena de ambientes diversos en los que se bautiza y se rehace sin dejar de ser él mismo. Es el actor perfecto: capaz de encarnar en la calle, en el boliche, en Nueva York y en Madrid, en el café de "Paulín" o en el cabaret "Florida" de París, todos los papeles.

Muchos han manifestado, empero, sus lógicas, reservas e, incluso, sus desilusiones después de ver al Gardel actor de sus películas.

Pero el propio Gardel se hizo, en oportunidad de una filmación, un impecable retrato crítico de su labor en el cine: "Fue en oportunidad de filmarse un pasacalle que pretendió ser un lugar de la Boca. En ese pasacalle parecían haberse dado cita todos los vendedores ambulantes del mundo: aquí un italiano vendiendo fainá. Allá, una mujer gorda ofreciendo helados. Por ahí, un viejito vendedor de pescado frito, otro con castañas asadas, un turco con un fardo de toallas y otro —que era el que hacía más bochinche— vendiendo maníes. Como no se había conseguido una vulgar cornetita de manicero le habían dado un pistón que el hombre se encargaba de hacer sonar estridentemente.

Gardel, que era el que había dado los informes para la reconstrucción, ante aquella babel, se defendió, diciendo:

—Yo les dije que en la Boca había vendedores callejeros, pero nunca me imaginé que los iban a poner así, todos juntos, ¡como un atado de espárragos!

Eso es: también los papeles que a él le dieron para interpretar, eran un poco como esa calle cambalachesca: recargados y, hasta a veces, ridículos. (Bastaría recordar

el "heading" que le da a un florero en una escena de "El día que me quieras", cuando roba en casa de su padre).

A cambio, los cientos de personajes que supo interpretar fuera de la pantalla eran los que estaban ahí, en la vida de Buenos Aires o de Montevideo y que, buenos o malos, canallescos o angelicales, eran auténticos.

Pero, además, de todo eso, cantaba. ¡Y cómo!

EL ARTISTA

"Mi patria es el tango, y su capital la calle Corrientes", habría manifestado, evasiva pero gráficamente, a un grupo de amigos que, en cierta ocasión quiso ponerlo en el brete de "presentar documentos".

Sin embargo, esta elegantísima fuga por puerta tan estrecha, no era sino el guarismo muy preciso de su formación y de su persona. Tal vez, entre compinches más íntimos, aquellos que habían compartido con él las horas de peregrinación de bohemia anteriores a 1910 —no se iban a echar las cartas entre gitanos— Carlos Gardel no tuviera inconveniente en soltar su verdadera nacionalidad.

Pero aquella frase encierra una verdad —auténticamente una verdad— en la que él se reconoce nítidamente. En la que todos lo reconocen nítidamente: sí, su patria es el tango. Y, por más señas: hijo del tango de 1900 que él mismo, más tarde habría de contribuir a transformar. Pero no, por supuesto, aquel 1900 europeizante y castamente desentendido de lo popular. Ni, desde luego, ese otro de la crónica seudorromántica que mezcla —para hacer más vendible su deplorable literatura— taitas, matones y prostitutas con figuras de índole carcelaria como los lunfas junto a la modesta familia proletaria afincada

en el suburbio. Y que no sólo los bate sin el más elemental distingo como una misma cosa, sino que los lanza al papel en la viñeta evocativa marrullera y absurda, sin explicar, tampoco, la soledad y la frustración que empujan al matón a la infamia, las causas que anegan al lunfardo en el delito ni las que hunden a la familia de clase popular en la miseria.

Gardel no tiene necesidad de explicarse todo eso porque él mismo es su explicación.

Su infancia, su juventud, su formación proceden de ese oscuro país a contramano que él llama "del tango". Sus días entonces, se estiran perezosamente en el camastro de su lenta vida de vago bajo la cobija agujereada del "¡vamos a ver que pasa!" Más que vivir, en aquella bohemia anterior a su triunfo consagratorio, más que vivir, "dura". Si no hubiera tenido ese, su excepcional talento, habría "durado" setenta u ochenta años en cualquiera de los grises —y, aún, negros— sacerdocios que la sociedad ofrece para hacer nada.

Pero tuvo talento.

Y, acaso, él se sintió predestinado. Su rápida madurez espiritual lo ayuda a recoger, a sincretizar ese mundo en el cual vegeta para apoyarlo con todo el peso de su personalidad en el fino vértice de un diamante: su voz.

La payada le resuena en ella por la entonación languidecente, posiblemente incorporada a su estilo en sus frecuentes mariposeos por los comités políticos, donde Madariaga y Curlando y Galíndez, arrimaban incautos feligreses para la lista de algún candidato que doctoreaba "a dos bandas" entre los gorjeos de tres o cuatro de estos milongueros prestigiosos, "munificentemente" remunerados con un par de vueltas de buena ginebra. Fue en una

de esas tenidas preelectorales cuando Betinoti lo bautizó "El Zorzal".

Y "de las lejanas temporadas de Sagi Barba tomaría él los puntos exactos de la voz abaritonada", recuerda García Jiménez rescatando al cantor de los años juveniles cuando trabaja de "claqueur" o de "comparsa" en las huestes de D. Luis Ghiglione.

Es que todo Gardel fue un resorte tenso y sensible a su tiempo y a su medio. Le fue de suyo la gravedad temperamental de las ciudades rioplatenses a la que encaramó, como un copete, la picardía observadora de un Fray Mocho, la gracia de Pepino Podestá y la sal de la tonadilla.

Vino a ser en la música popular, aunque de otro modo, lo que José J. Podestá había sido para el teatro. Se dijo entonces refiriéndose a Podestá que "el problema del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto de actor".

Alguien podría sortener, con idéntica validez de conceptos, que el tango fue "hecho" por un reo divino con instinto de poeta.

EL HOMBRE: RETRATO EXTERIOR

—¿Conociste a Gardel?

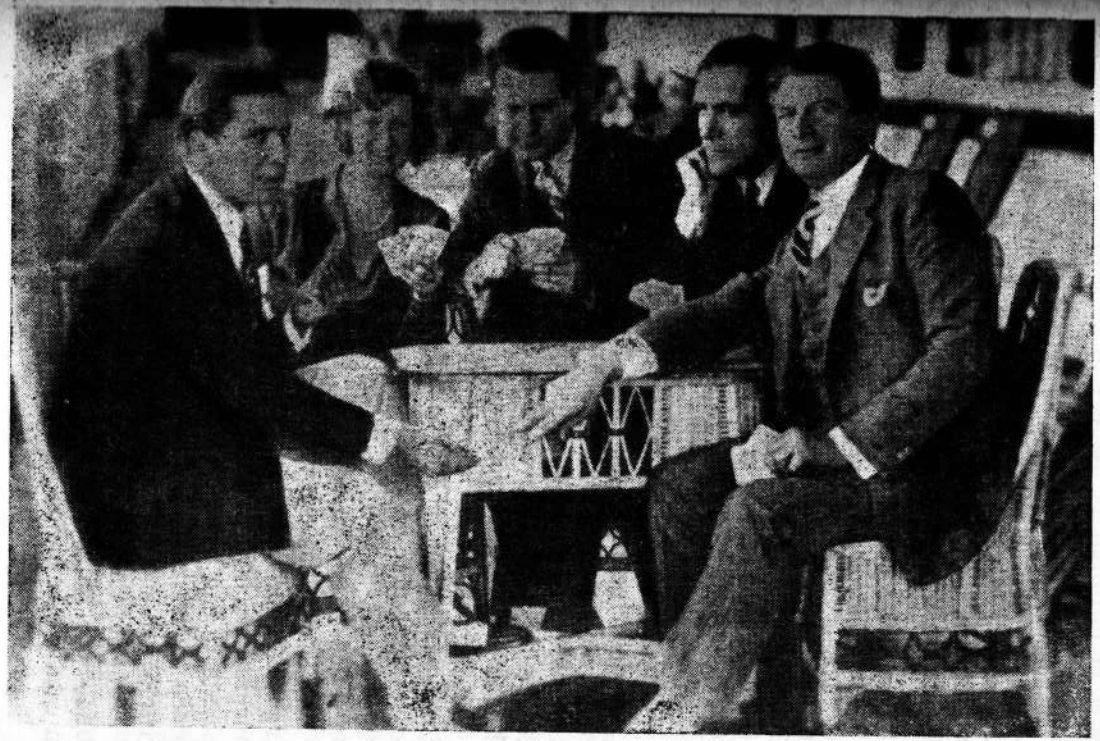
—¡De dónde! ¿Y vos?

—Yo sí. Hace más de treinta años.

—¡Ah!

—En el teatro "Soleil": aparecía en el escenario, movía un dedo y se metía a mil personas en el bolsillo. Yo lo miraba abrazado a una columna, ¿te imaginás, Horacio?, yo tenía ocho o nueve años...

Es Raúl Berón quien habla. Se sabe hasta la música



"Extraño e irresistible influjo de su simpatía...", dijo uno de sus amigos entrañables, Edmundo Guibourg. La foto puede ser fingida. Están en un barco. De la camaradería y la fraternidad, hablaron sus amigos y aquellos que lo conocieron.

de fondo de sus películas. De los diálogos, ni hablar. Continúa:

—No. Tocaba muy poco la guitarra. La usaba, más bien, como complemento de su presentación escénica. Ahí, en el "Soleil", lo vi cantar sentado. Se afirmaba la caja de la guitarra contra el estómago y cuando llegaba a la parte cabrera del tango

"Y mañana cuando seas descolado mueble viejo
y no tengas esperanzas en el pobre corazón...",

apuntaba el mástil de la guitarra, como una lanza, contra el público y... ¡Dios me perdone!, ¡qué locura!

—Dicen que el hombre era medio gordón.

—¿Conocés al gordo Francini?

—Sí.

—Bueno; como él. Así. De cuerpo, así.

Las descripciones son, como se podrá suponer, innumerables. Pero la mayoría coincide en retratarlo con una natural tendencia a la gordura que en un hombre como él, al que le gustaba revolear la pintusa por Corrientes, no dejaba de ser un problema.

Por la mañana hacía ejercicios de respiración y, luego, gimnasia sueca, y después de haber traspirado bastante se zambullía en el baño, cuenta Mario Battistella. También hacía "Footing" y dos veces por semana se sometía a los baños turcos para conservar la línea.

En las comidas era sobrio; unos cuantos mates semiamargos componían su desayuno. Almorzaba frugalmente y, por las noches, salvo contadas excepciones, tomaba solamente té con leche con tostadas y mermelada. Cuando aceptaba cenar con algunos amigos hacía un verdadero sacrificio y luego había que aguantar sus reproches.

Recuerdo una vez que en París nos invitaron a cenar en una casa amiga —contaba Battistella—. La señora de la casa había lucido sus habilidades culinarias con una

maravillosa torta de manzana y Gardel comió tres porciones. Ni el café ni el cognac le quitaron la pesadez. Entonces Gardel me dijo, suponiendo que la señora no entendía el castellano:

—Che, viejo: el *adoquín* no baja con nada.

A lo que la señora repuso de inmediato:

—¿No? Ya verá que con mi whisky se disuelven los adoquines, señor Gardel.

EL HOMBRE: RETRATO INTERIOR

El conjunto de descripciones temperamentales de Gardel, su siempre creciente anecdotario o la rehabilitación virtual que de él nos entregan la película o el disco, no conforman, en último término, a nadie que tenga la sed del abrazo "al pie de la sonrisa".

De todas maneras, aquellas inmateriales sustancias parecen resistirse airadamente a brindarle pinceladas negativas empastadas éstas sobre telas que hacen aparecer esos "menos" como eufemísticos brochazos imputables a esa cuenta siempre abierta de las autojustificaciones, en cuyo libro de mayor está escrito aquello de "que defectos tenemos todos!"

Sin embargo, dentro de esa común mansedumbre de la exposición habitual de su iconografía psicológica hay dos o tres piezas sorprendentes. Hay muchas más, claro está, pero no han tenido el valor de asomarse a la picota de la tipografía y se reservan cautamente el alarde para cocinarlo ante los oídos absortos de media docena de párvulos que, oyéndolo al "piola" que "lo conoció", —que entreabre discretamente el cajón de turco de sus "recuerdos personales" para enseñarles una imagen del cantor— y ante detalles inesperadamente duros, dirán:

—¡Quién hubiera dicho!

—¿De veras?

—¡Qué lo tiró, che! Pero ¿estas seguro?

Hasta qué tercia uno que mirando para afuera, concluye:

—Bah! Son historias... ¡Mire si...!

Arturo López Peña en un penetrante y breve ensayo titulado "Teoría del Argentino", hace un boceto de Gardel que los memoriosos podrán o no compartir, que podrá ser una impresión recogida con ligereza en circunstancias especiales, pero que rezuma tan grande sinceridad en su medida distribución de trazos para arriba y para abajo en este valeroso claroscuro, que vale la pena reproducirlo: "Yo tuve oportunidad de conocer personalmente a Gardel en una emisora porteña —escribe. Lo vi allí distribuyendo palmadas cordiales a cuantos se le acercaban. Sonreía, sonreía siempre, con una sonrisa levemente torcida. Había en su modo de ser simpatía y sencillez, pero de su personalidad fluía la suficiente del hombre que, sin hesitación, se siente superior e importante. Se percibía en su cordialidad una bondadosa condescendencia, similar a la del alto funcionario que desciende hasta sus empleados inferiores, departe con ellos amigablemente y les concede la gracia de una confianza que ellos no han de tomar, porque los espanta el empinado camino que conduce desde la gregariedad hasta la cima de la jerarquía. Su actitud en suma, era la del que podía convivir igualitariamente en el llano, pero sin llevar a nadie consigo a las alturas. Su modestia era consciente y sincera, su orgullo inconsciente y traidor. La personalidad de Gardel, recia y aplomada, le daba ese aire afirmativo y dominante, que caracteriza lo que en Buenos Aires se llama un hombre canchero".

Miguel Bavio Esquiú, por labios de su estupendo Juan Mondiola, extrema el otro ángulo del perfil, es decir, el

más difundido —y, tal vez, el que será defintivo— con idéntica sinceridad: "Del amigo, del Gardel derecho y amigo de sus amigos, hay para hablar dos días seguidos. Punto que estaba en la rama, sabía que EL HOMBRE respondía siempre y no le negaba una manito a nadie. Y si un cráneo cualquiera se casaba o daba una fiestita en su casa, así fuera el más modesto peón de un stud, allá iba EL TROESMA con su viola bajo la zurda para alegrarle la fiesta al amigo. No se mandaba un par de tanguitos por compromiso y para salir del paso, sino que él sólo se embalaba y le daba a la gola hasta que las velas no ardían".

LA MISTICA

Todos los años, y éste será el vigesimoséptimo, desde la imponente exteriorización que supusieron aquellas gigantescas manifestaciones congregadas ante sus restos, el fervor popular por Gardel tiene ribetes de profundo misticismo.

El afecto por su arte y por su voz, admite las más diversas encarnaciones de esta conducta admirativa y se expresa en grados de muy lejano parentesco.

Esa gama recoge en un extremo, al "fiel" por decreto; vale decir, al que no se atreve a contravenir el espeso dictamen mayoritario. En ciertos "ambientes" su denuncia provocaría en el renuente, casi, los dolores de un complejo. En otros estratos en los cuales la mentira social se acicala con atuendos más coperos, el disgusto por Gardel se oculta porque "queda mal". Y enunciarlo sería como leer a voces "El capital" en el umbrío y silencioso recinto de una capilla.

En la otra punta de esa gama, hay, también, expresiones de insólito contenido. Se cuenta, incluso —y en esta

nota en la que hemos venido bordeando dificultosamente entre la tierra firme de los buenos testimonios y el tembladeral de la leyenda conviene pensar que esto es sólo una graciosa hinchazón de la realidad —se cuenta que pueden escucharse diálogos como éste:

—¡Qué emoción!

—¿En qué estás pensando?

—¿Te acordás del 18.301?

—¡Bárbaro! De lo mejor que cantó...

Pero entre la simulación vergonzosa del primer caso y la exaltación recogida en la cuadratura de una emoción casi aritmética, un pueblo entero se hace una peregrinación anual hasta la imagen estupenda del artista. O, para decirlo mejor, y volviendo sobre una idea anterior, la peregrinación lo hace cada cual hasta la imagen estupenda del artista. O, para decirlo mejor, y volviendo sobre una idea anterior, la peregrinación lo hace cada cual hasta la imagen que está atada, con dos moñitos sensibleros, pero auténticamente conmovidos y poderosamente asegurados entre las fibras de su propio corazón. Y va a echar su puñado de dudas, su manojo de descubrimientos, su montoncito de datos testimoniales al fuego de ese enorme crisol en el que, jornada a jornada, se amasa ese Gardel virtual, variable, estimulante, sorpresivo, resplandeciente. Siempre nuevo.

Alguién por ahí acaba de decir que cada vez canta mejor.

No será cierto, no lo es, para su canto prisionero en el inexorable disco de cera.

Pero dentro de nosotros mismos, es muy cierto.

(Publicado originalmente en la revista "Reporter", Montevideo, 1962. Esta nota fue corregida y autorizada por su autor.)

LOS ADIOSES

por
CARLOS DE LA PÚA,
CELEDONIO ESTEBAN FLORES,
NICOLÁS OLIVARI,
ENRIQUE GONZÁLEZ TUÑÓN,
IVÁN DIEZ, CÉSAR TIEMPO
Y CÁTULO CASTILLO

CHAU, MOROCHO

Por

CARLOS DE LA PÚA

Mucho antes de que el éxito extraordinario de Gardel arrebatara los públicos de las grandes capitales y que su nombre fuera la ganzúa mágica que abriera todas las puertas del éxito, Carlitos tenía en Buenos Aires un sobrenombre que sólo sus íntimos amigos lo recuerdan: le decían *El Morocho* y fue famoso con él en todos los bailongos del suburbio y en todas las tenidas reas de la ciudad.

Delgado, blanco de cara y con los ojos y el cabello profundamente negros, cantaba emocionado las milongas del bajo pueblo y los tangazos tauras de la Guardia Vieja. Su voz de oro, varonil y clara, fue abriendo brechas de admiración en los corazones sencillos que lo escuchaban, y día a día, milonga tras milonga, fue sembrando su popularidad en el ambiente que gozaba viendo florearse a ese cantor único que emocionaba a los hombres y les hacía póner la piel de gallina a las mujeres.

Con la guitarra amiga bajo el brazo y el pañuelo flameando como una bandera de aventuras, muchas madrugadas porteñas lo vieron regresar al *Morocho* trayendo en el pecho burbujeando una esperanza y en el fondo de los bolsillos unas pocas chirolas locas. Bohemio a carta cabal, todos los barrios de la ciudad conocieron su canto generoso; los almacenes, los cotorros, las casas de los amigos fueron los escenarios de sus primeros éxitos ruidosos.

"Aquí da gusto cantar" —decía siempre cuando al pedido de algún amigote viejo sus tangos y sus violas

alumbraban un patio florido de arrabal o la trastienda de un boliche fiestero.

Y mientras las guitarras punteaban la introducción, Carlitos siempre tenía tiempo de agregar un piropo simpático y oportuno que conquistaba un corazón para todo el viaje. "Quiero cantar bien este tango —decía— porque está dedicado a la morocha más linda de la fiesta". O sino se levantaba y abrazando al amigo que quería le decía: "Hermano, voy a cantarte un tango bien debute, bien de Zurda, porque te lo merecés, es todo lo que puedo brindarte y te lo ofrezco".

Y con toda seguridad que ni los escenarios bacanes de París ni de Madrid ni de Londres ni de Nueva York escucharon jamás algo parecido a las milongas aquellas que se mandaba Carlitos, cuando todavía era *El Morocho* y sus alas no conocían otro cielo que el cielo querido de Buenos Aires. Después, todos sabemos lo que pasó: la trayectoria gloriosa de sus tangos prendieron con su nombre verdadero los carteles luminosos de todas las grandes ciudades del mundo.

Fue durante muchos años el niño mimado de la fortuna, tuvo prestigio, dinero, popularidad, pero a pesar de ello y haciendo honor a sus sentimientos generosos, jamás dejó de ser bohemio y nunca olvidó las cualidades aquellas de *El Morocho* y abría bien amplios los brazos para recibir un amigo, por pobre y embromado que éste anduviera.

Hijo del pueblo, jamás se apartó de él, sus tangos mejores los cantó en los cafetines y entró a tayar en el asfalto con aquel poema fenómeno del Negro Flores "Mano a mano", cuya dramática interpretación hizo correr el "rimmel" de los ojos de tantas minas bacanas.

Siempre igual, amigo de sus amigos y generoso con todo el que precisara su ayuda, Carlitos Gardel fue un

espíritu de excepción y nunca tuvo un enemigo ni jamás habló mal de nadie.

Por eso no fue sólo el cantor de un pueblo, ni el ídolo de una ciudad, fue algo más grande todavía... fue toda su alma. Su último tributo cariñoso está plasmado en el tango "Mi Buenos Aires querido", que cantó en Nueva York.

Puso tanto corazón al mandarse este tango, que por una maldición del destino sería la última plegaria porteña, que sus notas emocionan al alma más fría:

"Mi Buenos Aires querido
Cuando yo te vuelva a ver"

¡Pobre Carlitos! Estaba escrito que no volvería a ver más a su querido Buenos Aires, a su calle Corrientes, a su arrabal...

Yo, en nombre de todos sus amigos que no podremos nunca ni siquiera besar su pobre frente carbonizada, quiero despedirlo con las palabras a cuyo conjuro se le iluminaba el rostro de alegría y se agolpaban los recuerdos en la mente: Chau, Morocho...

25 de junio, 1935

Dos pájaros canoros, una misma mirada, un solo destino.
"Yo vi a Gardel en una noche inolvidable. Allá en el sótano donde se escondía la **peña confusa** del café Tortoni. Cuando se ofrecía un homenaje a Luigi Pirandello, el viejito moderno. Desfilaban ante los ojos azules y descreídos del genial urdidor del **grotesco,** los nombres más altos de nuestro arte: actores, poetas, cantantes. Y los ojos de Pirandello estaban envueltos en bruma. De pronto entró Carlos Gardel al frente de cuatro guitarristas. Y cantó. Con las cejas levantadas en arco de picardía. Con la sonrisa apoyada en un punto de la guitarra. Y Pirandello recién despertó. '¿Quién es ése?' 'Carlos Gardel', le apuntaron por lo bajo. '¡Bravo!', rubricó. Carlitos interpretó dos tangos y se fue. Corriendo, como había llegado. Entonces Pirandello desenfundó la niebla de su tristeza y se volvió a dormir detrás del aburrimiento" (Homero Manzi).

JILGUERITO CRIOLLO

Por

C. ESTEBAN FLORES (CELE)

JILGUERITO CRIOLLO

Se murió el Morocho y allá en mi barriada
los puntos más bravos maldiciendo están;
hay una tragedia en cada mirada,
hay una amenaza en cada ademán.

Hay un nudo enorme en cada garganta
y una incontenible ganas de llorar.
Se murió Carlitos, la tragedia es tanta,
que aterra y espanta, cobarde y brutal.

Jilguero criollo, hermano santo
¿por qué te nos fuiste sin decir adiós?
Los puntos más bravos te han querido tanto...
Las pibas más lindas soñaban con vos...

Vos eras el hijo de todas las madres,
eras el amigo más noble y más fiel.
¡Qué triste se queda sin vos Buenos Aires!...
¡Qué Dios te bendiga, Carlitos Gardel!

25 de junio, 1935

GARDEL, ALMA DEL ARRABAL PORTEÑO

por

NICOLAS OLIVARI

La muerte pareciera haberse gozado en simbólico instinto al alcanzar a Gardel en un aeroplano. Porque Gardel tenía alas, pequeñas y mansas, de chingolo porteño, que la prosperidad le hizo de acero después.

Murió herido en vuelo o en actitud de vuelo, que en él era actitud de canto. Porque cuando cantaba se elevaba sobre sus lustrados zapatos de elegante de barrio y la fuerza pura de su voz, fresca y cándida a los cuarenta y pico de años como a los veinte, era siempre la voz fresca y cándida del arrabal porteño. Porque Gardel —dígase lo que se quiera— era eso: el arrabal porteño.

EL ALMA DEL ARRABAL

Oh, el arrabal es múltiple, es grande, es un mundo. Gardel era la callecita cortada, con su asombro de verdes yuyales crecidos en la juntura de los adoquines y las sombras de sus antepasados jugando a los cobres, junto al cordón, donde, en olvidado y perenne charco, bebían agua de luna los perros vagabundos. ¿Qué importa que su cédula de identidad lo diga uruguayo y que sepamos que no había nacido en la Argentina? Bah, ¡era tan argentino! ¡tan porteño!... En él se probaba como piedra de toque la profunda potencia adhesiva de nuestra ciudad. Italiano o español, turco o francés, judío o eslavo, qué más da, si el niño que llega a la gran capital del sur es agarrado, es enraizado para siempre por el arrabal que

lo hace suyo y le da esa nacionalidad de alma y de corazón, única entre todas, inconfundible escarapela que llevará invisible sobre su pecho siempre: porteño. Porteño de Buenos Aires, que es decir mucho. Calle desempedrada, casita baja con una cortina de glicinas sobre la enmohecida verja, tres piezas abiertas al sudeste y una galería bajo la cual florece, como una flor más, la caliente cucurbitácea del mate. Esquina que hace de club, tribuna y ágora. Donde se comenta el amor fácil que cruza, en la muchacha liviana de ropas y de intención, en el rudo encargado del inquilinato, en el tipo sombrío y recatado, muy respetuoso y muy silencioso, del que se murmura que tiene "entradas".

Gardel tenía en su garganta todo eso y mucho más. La tierra y el aura, el duende y el ángel del barrio. La parra en los antiguos patios donde aun yergue su melancólica arquitectura el pozo cegado. La azotea de balaustraditas con sus rojas baldosas, cónclave de gatos. El farol antiguo, el poste aquietado de tiempo. El gringo musicante de Carriego, condenado al ostracismo. Era la felicidad sumisa y pequeña del barrio. No digamos cuál, sino todos: Villa Crespo, Villa Urquiza, Boedo, Puente Alsina, Villa Ortúzar, Palermo, Belgrano, Saavedra, el bajo, la isla Maciel, Boca, Barracas... Todos. En todos vuélcase el triste lirismo de la raza cansada, anhelosa de mejores días, que fía a la canción, lenguaraz de su pudor, de su orgullo y de su esperanza, en vocación de poesía.

REPRESENTANTE PORTEÑO

Gardel era eso, todo eso. Cantor popular, único título que lo llevó triunfalmente por el mundo, conquistando París, Londres, Roma, Nueva York... No necesitaba mucho para ello. Apenas tres muchachos del arrabal, como

"Me quedaré en mi casa, arrinconado y tranquilo, con la pena de haber perdido al más grande de mis amigos. Al hermano del corazón de oro, que tenía la manera más linda de comprender la amistad" (Ireneo Leguisamo).

él, sus guitarristas y él, con su cara alegre de buen muchacho, su clásica elegancia de porteño, en el traje siempre demasiado nuevo como su ciudad, su amplia sonrisa que enseñaba la sanidad de su dentadura y su voz pastosa flexible, que hacía soñar y a veces hacía llorar...

No era tanto lo que la letra del tango decía. La letra era casi siempre pobre y mezquina. Los poetas populares no estuvieron a la altura del arte de Gardel, y sus canciones eran pobres canciones realistas y groseras, superadas por el sentimiento que en cada palabra insuflaba el cantor. En el vals criollo, en la canción propiamente dicha y en el tango, Gardel no tuvo rival. Su voz era potente y maleable, y de ella, como se dijo exactamente, hacía lo que quería. La modulaba en el fondo mismo de su garganta para que surgiera fresca y pura como un rocío criollo sobre las macetas del viejo patio, allá en su casita de la calle Jean Jaurés, regalada con su primer dinero a su madre, a la que tanto amaba. Su voz dulce y primitiva, que era la voz de la muchacha planchando su trajecito de seda para el baile en la "Sociedad"; de la madre obrera arrullando con su escaso idioma tomado de la letra del tango, primeras palabras en "argentino", modulado en el dulce dialecto de su boca; del obrero cansado que guitarrea su escaso ocio en la piecita del fondo; del canillita que canta; del barrio, en fin, que solloza sobre la gravedad austera de los bandoneones la tristeza de la raza, la melancolía de la tarde, la poesía infinita de los crepúsculos porteños en esa hora baldía que precede a la noche y que es cuando Buenos Aires es más que Buenos Aires y su cielo tiene demasiado cielo.

ASÍ ERA CARLOS GARDEL

Así era Gardel. Antes, cuando "rascaba" temporadas bohemias e inciertas sobre el filo fiel de su guitarra,

acompañado de Razzano, su maestro y amigo; después, ya en la gloria, cuando las broadcastings se lo disputaban con gruesas sumas y cuando el cinematógrafo lo llevó triunfal, primero a Joinville y después a Norteamérica, para traérnoslo, esta vez en imagen, proyectado sobre los mil y mil cinematógrafos de Sudamérica, y, sobre todo, en aquellos humildes, fatigados cinemas de arrabal, en cuyo escaso escenario pasara alguna vez el bohemio del canto, con poca contratá y mucha ilusión. Allí lo volvimos a ver y con nosotros el ojo ávido del barrio que no olvidaba. La muchacha, la anciana, el grueso encargado del inquilinato y el taciturno transeúnte esquinero, aquel del chambergo metido hasta las cejas y del que se murmuraba que tenía "entradas". Lo volvimos a ver, siempre igual, triunfante, joven, lustrosamente elegante, gran señor, como sólo sabe serlo el porteño de cepa en la buena y en la mala; y como cuadraba a la tradición ininterrumpida, en el cuidado argumento siempre enamorado y siempre amado, siempre "bacán" y siempre jugándose entero por una muchacha, por la "Cenicienta", por la olvidada. Y todo ello realizado sin pose, naturalmente, como si fuera cosa suya, de todos los días, gauchamente podría decirse, si no fuera mejor ubicación decir: porteñamente, que es la manera de decirlo todo, de él.

Él, que había sido cartero, canillita, cantor con hambre y aplausos en lugar de pesos, llegó naturalmente a la properidad como si tal cosa. No desentonó jamás en ningún ambiente, y los más aristocráticos vestíbulos de los grandes hoteles de Londres, París y Nueva York lo vieron cruzar con su paso de siempre y su sonrisa de antes: igual en la opulencia como en la miseria; igual ante la dama linajuda y multimillonaria que acudía a escucharlo en los cabarets que inauguraba, como ante su "merza" amical, los muchachos del barrio, que lo esperaban en la

trastienda humosa y doméstica de los viejos almacenes que ya no existen, aquellos que tenían un mostrador de estaño y una canilla larga de zinc, imitando infelizmente el cuello del cisne. Popular y gran señor al mismo tiempo, como sólo el porteño sabe serlo. Gran señor en el más lujoso paddock de los hipódromos del mundo, al lado del Agha Kan, con quien rivalizó en elegancia; al lado de Torterolo, el mágico. Gran señor en la desempedrada calle a la que iba, dejando su lujoso automóvil lejos para no humillar a sus viejos amigos con su riqueza de ahora, para aprender las nuevas melodías, las anónimas melodías que nacen en el corazón mismo del arrabal.

GUARDIAN DE LA "CACHADA"

Eso era Gardel y mucho más. La ciudad entera en su voz. El centro y la periferia. El rascacielos y el baldío. Las lujosas diagonales y el trazado entre potreros, de la avenida General Paz. Eso era Gardel, y mucho más. Toda una nacionalidad —la ciudad con sus millones crecidos es una nación— estaba en su voz, en su acento, en el brillar de sus ojos intensos, en su boca sana, en su porte distinguido y taura a la vez. Era varonil y macizo, cuadrado de hombros, y al mismo tiempo esbelto y ágil. Tenía el arte movedizo en su paso, de los que hacen su gimnasia sumaria en los baldíos, jugando al fútbol, y la agachada intención en la palabra, siempre sardónica, inofensiva y aguda a la vez, tono de "cachada" porteña inimitable y única, que no ofende pero que se defiende, porque el corazón del porteño no se desnuda nunca y no hay raza en el mundo que tenga ese su pudor huraño y celoso de los sentimientos. Y así era sentimental riéndose, comenzando por burlarse de sí mismo, antes de que lo "cacharan" los demás. Y en

sus películas era así, irónico y brillante; justo en la réplica y en la intención, riéndose de todo, burlándose de todo, manirroto y espléndido, viviendo el hoy sin temor al mañana, con su clásico "mañana será otro día" en la punta misma de su coraje, guapetón ante la vida a la que nunca temió y así la fue conquistando en su fortuna, insensiblemente, no como el que asciende áspera cuesta, sino como el que es llevado en andas.

LA CIUDAD LO AMABA

La ciudad lo mimó hasta el exceso, porque se lo merecía. Cuando decía "Buenos Aires" en sus diálogos cinematográficos, con Padula o con Rosita Moreno, el dulce nombre de la ciudad lejana se aterciopelaba en entrañable caricia, como sólo nosotros sabemos. En todas partes llevó su nostalgia densa y acuosa que hacía llorar sus ojos e hizo por su ciudad lo que más pudo, ya que la dio a conocer mucho mejor que las más costosas embajadas, en los países del mundo. Fue en Londres, en Roma, en París y en Nueva York encarnación misma del tango, al que rezó con su voz de sochantre en la gran catedral ruinosa y severa del arrabal porteño, en la hostia del disco, en la voz de la radio, en el écran vibrátil y vívido. En todas partes Gardel —Gardelito, como le decía la ciudad para aniñarlo en su amor, o Carlitos para hacerlo más suyo— era el Tango. El Tango con mayúscula, bandera de una ciudad lejana que se expresaba por su voz, terrón de nuestra gleba llevado en su maleta a todas partes; esquina barriera que lo condensa y lo dice todo para el afincado en el lugar nativo; el Tango, voz de la ciudad, alma de la ciudad, corazón de la ciudad, sobreviviente eterno al ataque, a la diatriba, al insulto y al menosprecio,

porque es el canto popular, llano, del inmigrante y del nativo, de la ciudad que se confunde con la pampa en la inmensa llanura sin fronteras geográficas, en la patria misma, extendida y apretada a la vez en torno a su ciudad, que es su cabeza monstruosa y enorme, que la condensa y la expresa.

MURIÓ EL ZORZAL CRIOLLO

Ha muerto. El pueblo en cada esquina dice sencillamente y dolorosamente: Ha muerto el zorzal criollo. Debemos repetir este epitafio nosotros, periodistas, fieles intérpretes del alma del pueblo. Ha muerto el zorzal porteño. Ha muerto joven, rico, aplaudido, mimado, feliz... No conoció, por su suerte acaso, la triste decadencia del artista vencido por el tiempo, anulado por el olvido. Murió en una exaltación de fuerza y coraje, como si hubiera sido fatal que así muriera, incinerado en un espectacular accidente, quemado hasta la última partícula de su cuerpo, para ser identificado por un diente de su boca, de esa su boca de la que partieran las palabras sencillas y férvidas del tango, las frases dulces y sentimientos de las canciones gauchas, los versos de sus rancheras criollas, de sus valsecitos de antaño. Con él muere una época del tango argentino. Toda una grande, enorme, dilatada época, que rebalsó los estrechos límites de su perímetro urbano, para alzarse triunfal en el mundo. Nadie como él volverá jamás a decirlo, a modularlo, a cantarlo, a rezarlo. Gardel era el tango hecho carne, como si la ciudad lo hubiera elegido en su oscuro institnto de selección, entre diez mil, para hacerlo su símbolo, su voz y su expresión. El pueblo, que nunca se equivoca, lo había calificado así, y en adelante

ha de escucharlo siempre, estremecido de pasión contenida, de sentimentalismo huraño, de pudoróso llanto, en el disco que guarda, con su canción, su recuerdo como un sueño...

25 de junio, 1935

¡HA MUERTO CARLOS GARDEL!

Por

IVAN DIEZ

Defensor de la tristeza, trapecista del ensueño,
fuiste igual que una gamuza pa dar lustre a la ilusión.
Con tu muerte, che Carlitos se nos viene abajo el tango.
Palpitate qué programa... ¡Palpitate qué emoción!...

Ya que todo se ha concluido; ya que sos un cuerpo helado,
voy, Gardel, a retirarme; no te quiero molestar.
Descansá, dormí tranquilo... Buenas noches, che,
[Carlitos...
¡Pobre hermano!... ¡Ya te fuiste!... ¡Cha, que ganas
[de llorar!

¡Quién pensara! ¡Cha, qué pena!... ¿Pero es cierto?...
[¿No deliro?...
Yo no sé cómo mi pluma no se atranca en el papel.
¿Es posible tanta yeta? ¿Dónde está la gran justicia?
Se quedó sin luz el tango... ¡Se murió Carlos Gardel!

Tengo un nudo en el garguero... ¡Cómo cincha el de
[la zurda!...
El farol se vino abajo; viste sombra el arrabal.
En el árbol del Suburbio ya no canta el pajarito.
El Destino, de un hondazo, basureó nuestro zorzal.

Te piantaste, che, Carlitos. ¡Pobre hermano!...
[¡Quién diría!
Vos que fuiste el meta y ponga de la lírica canción,

te rajás, cuando la davi te tenía a rpuro ensueño;
te rajás cuando la gloria te ligaba su bombón:

Sin tener el gran gustazo de volver a Buenos Aires,
sin poder a los muchachos en tus brazos estrechar,
muy distante de nosotros, de la barra noble y rea,
yo no sé por qué motivo se te dio por atorrar.

¡Qué vacío, che, Carlitos! Si parece sólo un sueño:..
Quién batiese que te has muerto... que ya nadie te
[ha de ver...
Tan farrista que vos eras... Tan pelandra y buen
[amigo...
Che, Carlitos, ¿pero es cierto qué ya nunca has de
[volver?

¿Y la mersa?... ¿Los chochamus?... ¿Los que
[siempre te han querido?
¿Los largás así parados?... No hay derecho ni razón.
Sin un "chau", sin un abrazo... ¡Qué solitos nos
[quedamos!...
¡Pucha digo, cómo bronca... cómo bronca el corazón!

Se acabaron las garufas en los patios orilleros.
El tauraje, dolorido, no hace más que rezongar.
Y las violas, enlutadas por el frío de tu muerte,
con la boca bien abierta, no se cansan de gritar.

¡La gran siete! Te piantaste. Se dio juego de sepulcro...
Cuántas minas, amargadas, sacan punta a la emoción.
¡Qué de fuelles, encogidos, arrugados de tristeza,
me parecen curas negros, masticando una oración!

Vos que fuiste el mozo papa de las grelas soñadoras,
el cantor de radio y cine, sin engrupes de bacán,

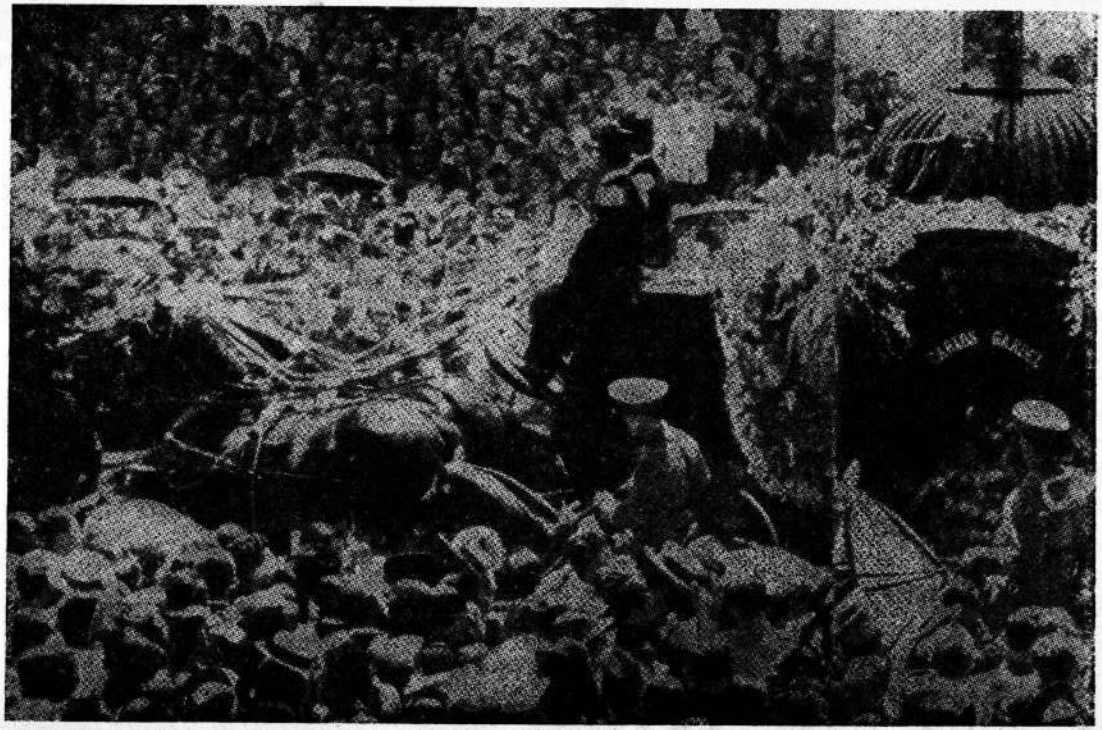
¡cuántas veces, en la cana de una noche macanuda,
pa meter a las estrellas, te empilchaste de gotán!

¡Ah, Gárdel, si vos supieses cómo llora la milonga!...
Las pebetas se hacen cruces; tu rodada las quebró.
Los gaviones, lagrimeando por adentro y por afuera,
baten, locos, descolados: "Gardelito se murió".

Con tus gauchos guitarristas —esos taitas de la viola—,
con el noble y gran Le Pera, la rumbiaste pal cajón.
En el tango de la muerte no quisieron olvidarte.
¡Me los veo a los muchachos en la triste introducción!

Tu cantar, hecho de sangre; tu cantar de vionga macho,
donde todo era deschave de grandeza espiritual,
puso siempre en cada cuore la verdad de tu requiebro,
siendo el símbolo debute del chipólico arrabal.

25 de junio, 1935



Los funerales que confirman la realidad de un mito. Más que a un cantor, se llorra un sueño colectivo.

EL ÚLTIMO VUELO
por
CESAR TIEMPO

Después de tres días de actuación en Curaçao, Carlos Gardel y sus acompañantes pasaron a Colombia. Nuestro cantor fue ovacionado en Barranquilla, donde pudo admirar la gracia impetuosa del Magdalena y aturdirse con el fragor de los astilleros. También actuó en Cartagena, la provincia que se hará inmortal por haber sido cuna de uno de los más dicaces y originales poetas del continente: Luis Carlos López...

Las ciudades colombinas flanquearon, estremecidas, la música inaudita de Gardel. Cuando canta "Silencio", esa suerte de himno doloroso y deprecante de los países desangrados por la guerra, cuando canta "Caminito", "A mi madre", "Mano a mano", "La tropilla", "Malevaje", "Claveles mendocinos", el pueblo, que se siente interpretado, y conoce la eterna ley de la vida con sus vicisitudes y su derrumbe en la nada, vibra sacudido por un sentimiento inédito. Y aprende a querer a aquel muchacho de luminosa sonrisa que trae para cada corazón una confidencia fraterna.

En Bogotá las muestras de entusiasmo no tardaron en renovarse. Aclamado por el pueblo y agasajado por las personalidades más extraordinarias de la república hermana, la mañana del 24 de junio de 1935 Carlos Gardel y su comitiva salieron de la capital de Colombia rumbo a Cali, rincón natal de Jorge Isaacs, el autor de "María", donde debía actuar esa misma noche. El avión de la "Saco", piloteado por Ernesto Samper Mendoza, propietario de la empresa, haría una breve escala en Medellín. Integra-

ban la delegación Alfredo Le Pera, el destacado periodista y autor de algunas de las mejores canciones de Gardel y del guión de sus más aplaudidas películas, el "gordito" Azzaf, los guitarristas Riverol, Barbieri y Aguilar; el ayudante Corpas Moreno; Henry Plaja, ingeniero de sonido; Henry Schwartz, gerente de la Universal Films en Colombia, y empresario de nuestro héroe para Cali; Celedonio Palacio, exhibidor de Barranquilla y el nombrado Ernesto Samper.

El avión llegó alrededor de la una de la tarde. Dos muchachos colombianos, excelentes camaradas, Jorge Isaza, subgerente de Cine Colombia, y Luis Ramos, jefe de su departamento de explotación, salieron al campo, pues debían ultimar una operación con su representante de la Universal y, a la vez, conseguir cupo en el avión para la película "Payasadas de la vida", que debía exhibirse esa misma noche en Cali. Los pasajeros del avión departieron cordialmente hasta la hora de salida. Carlos y sus acompañantes tomaron dos tragos de whisky y bromearon con Samper, el piloto, que se negó a hacerlo. A las tres en punto el trimotor tomó la pista para salir. Cerca a los hangares esperaba el avión de la "Scadta" que debía partir para Bogotá. Ya los pasajeros estaban dentro del aparato y éste calentaba sus motores en espera de la salida del otro avión.

El trimotor fue al extremo del campo y se preparó para salir. Los motores fueron acelerados y arrancó. Gardel se acomodó en el asiento; su dentadura perfecta relampagueó en una sonrisa y él se quedó mirando por la ventanilla a los amigos y admiradores que lo despedían cálidamente.

Segundo después, el aparato carreteaba para ir a chocar violentamente contra el avión de la "Scadta", imposibilitado prácticamente de despegar "por exceso de

peso". Los tambores que contenían el film "Payasadas de la vida", ubicados en el trimotor gracias a una gentileza de Gardel, fueron los culpables de la tragedia.

Así murió, envuelto en llamas, cerrando una parábola novelesca, Carlos Gardel, "el morocho", que había nacido en Toulouse, igual que Paul Groussac, se formó en las inmediaciones del Mercado de Abasto de Buenos Aires y partió hacia las estrellas desde Antioquía, la provincia suspendida del cielo, donde se habla el español más puro de América.

SOBRE EL PUCHO

por

ENRIQUE GONZALEZ TUÑON

Hablemos otra vez del tango. Ahogando el viril sollozo, hablemos del tango para cantar la gloria del muerto.

El tango, flor de la compadrada de antes; el tango, pícaro y travieso; el tango, ingenuo y florido. El tango, ya más profundo, con el acento dramático que le dio la tristeza de las razas inmigrantes. El viejo tango porteño, tradición criolla, y el tango proletario.

Para cualquiera de los dos, un solo intérprete. Para todas las épocas del tango, un solo intérprete. No hay otro, no hubo otro que pudiera pisarle el poncho; no lo habrá tampoco.

Digamos Carlos Gardel y se acabó el tango. Todo lo demás es poco comparado con él. ¡Ah, Carlos Gardel, lamentable destino el del tango sin tu permanente pasión!

Sin Gardel el tango no habría salido de Buenos Aires. Se hubiera quedado en cualquier trastienda de extramuros o haciéndose oír poco menos que clandestinamente.

El tango es la expresión musical de un pueblo. Su valor radica en eso, precisamente. Se dice el tango y surge la geografía espiritual de Buenos Aires.

Hay que aceptar el tango con todos sus defectos; el lírico arranque criollo de Contursi; la emoción de los payadores gangosos que cantaban en las glorietas; el angustiado y lento poema de Juan de Dios Filiberto.

Hay que estar en las entrañas mismas del pueblo para comprender el tango.

El tango no necesita el elogio de nadie. Sólo necesitaba de Carlos Gardel, que lo llevó en su alma y en su

voz hasta los lugares más apartados, venciendo con su influjo irresistible muchos países de la tierra.

Las canciones del pueblo son maravillosas. Tienen una emoción no superada por nadie. Son más bellas y más dignas que las sinfonías pedantes.

No hay que depurar el cancionero. Hay que dejarlo como está, que está bien. Basta separar, simplemente, lo que es tango y lo que es falsificación de tango. Y dejarlo.

Carlos Gardel dio al tango su más fiel interpretación. La jerarquía del tango era Gardel.

Después de la época de oro del tango marcado con cortes por la zapatilla bordada del carrero de la estación Sola, después de Los Gobbi y sus discos, vino el dramatismo del tango, fruto de la inmigración. Buenos Aires se nutría del dolor de esas razas extranjeras, y ese dolor dejó su huella en su música. Si la música es la expresión del pueblo, no podía el tango dejar de asimilar en su tierra la nostalgia extranjera. El mismo Gardel es un ejemplo.

El tango había nacido antes, aunque, en verdad, el tango, lo esperaba a él.

Después, ya sabemos lo que sucedió. Vino la decadencia del tango. Su muerte.

Así es, nomás.

El tango había muerto después de una penosa agonía. Ya no había músicos de antes y los sobrevivientes apenas si intentaban resurgir sobre las cenizas del tango. Los viejos músicos, los verdaderos creadores, hallábanse olvidados en sus cuarteles de invierno.

El tango empieza y termina con Carlos Gardel. Muerto el tango, quedaba su gloria. Supervivía en ese muchacho de juventud eterna, en ese muchacho que cada día rejuvenecía, pues el tiempo lo respetaba como lo respetábamos todos, y al contrario de lo que hacíamos nos-

otros, que nos deteníamos a escuchárlo, el tiempo pasaba de largo para Carlos Gardel.

El tango, desvirtuado por murguistas, llegó a ser una terrible calamidad. Musicantes de la más variada y pintoresca especie diéronse a la tarea de adulterarlo. Lo que ellos nos ofrecían era cualquier cosa menos el tango.

Muerto Gardel, la única posibilidad que le queda al tango de retomar su senda es Azucena Maizani.

Y en cuanto a Gardel, al amigo, debo decir que era cordial y camarada. Esta noche, la noche en que todo Buenos Aires y todo el país llora la desgracia del tango, nadie debió atraverse a cantar.

"...un crespón para la guitarra
y la canción a media mano".

Junio 24 de 1935.

Una representación "sui generis. Se han cerrado los ojos de una madre, la niña duerme, y la expresión de un padre se convierte en una morosa canción de cuna.

UN VERSO QUE TE LLEVA Y QUE TE TRAE

por

CÁTULO CASTILLO

Nadie como él tenía la sonrisa dibujando en los labios la ternura traviesa que recogió en las calles del Buenos Aires nuestro...

Lo vemos allá lejos, aprendiendo las voces milagrósas del pueblo, deambulando en parrandas de otras horas, con hombres de otros tiempos que usaban el gesto hosco y el revólver de níquel, bien lustrado...

Muchachón inefable, bueno, entero, que creció en las orillas y silbó en las esquinas donde había boliches en penumbra, que tenían payadores y barajas grasientas, y un caló suburbano y pintoresco...

Sus veinte años bravíos vistieron la cambrona afrancesada y el botincito negro, de charol, con puntera... Tal vez el lengue, así, a la descuidada, y la melena negra repartida en dos flancos, sobre la cara gorda y aniñada...

Siempre las travesuras cargadas en los bolsillos, de grito o de sotana, para hablar en la lengua cerrada del suburbio. La que él sorbió afanoso, detrás de la guitarra que insinuaba el "estilo" o la "milonga canera" y conocida, compuesta por un punga poeta, en la gayola vieja de la calle Larrea...

El Mercado de Abasto recogió sus pisadas y sus cantos, que eran como un mensaje misterioso, intacto, milenario, llegado de lo hondo del sentido del pueblo y de la raza...

La madre planchadora: Doña Berta.

Un montoncito tierno de cariño que le hablaba en francés, de vez en cuando, regañando al muchacho que

a veces no llegaba a dormir. Y las parrandas. Y las tenidas bravas de los vates antiguos, con Cazón y Curlando y Ramón Vieytes, Betinoti o Gabino...

Así se hizo cantor. Y de pronto un idioma distinto para expresar el tango: su sonrisa. Su manera de morder las palabras. Su milagroso acento universal de vida y de verdad. Buenos Aires recogía el milagro, y los hombres lloraban en las noches del viejo Armenonville, frente a aquella proeza que derrumbaba un tiempo para iniciar el otro.

Y bueno.

Lo demás lo sabemos y está cerca. Un extraño y terrible sortilegio de mago que cambiaba el paisaje de la calle primera, del barrio, de la gente, de la ciudad crecida.

El mundo fue una cosa pequeña. Escenarios enormes y con luces. Y un vértigo de aplausos delante de su pechera blanca, su sonrisa y su frac.

Detrás estaba el barrio y el recuerdo, con un tango durmiendo sus canyengues. Tal vez, José Razzano y los muchachos. El traje remendado, los pungas, la vieja serenata.

Ardió todo en un fuego terrible, misterioso, fatal como su vuelo.

Y está —entonces— este recuerdo nuestro que hilvana una palabra, una emoción, un verso, que te lleva y te trae por el ámbito de nuestra soledad y nuestra pena.

Gardel y la nostalgia, la otra cara de la sonrisa. Sentado sobre una roca en Carrasco (Uruguay, 1933).